

V4^o

955

Supp

E. DESTRANGES

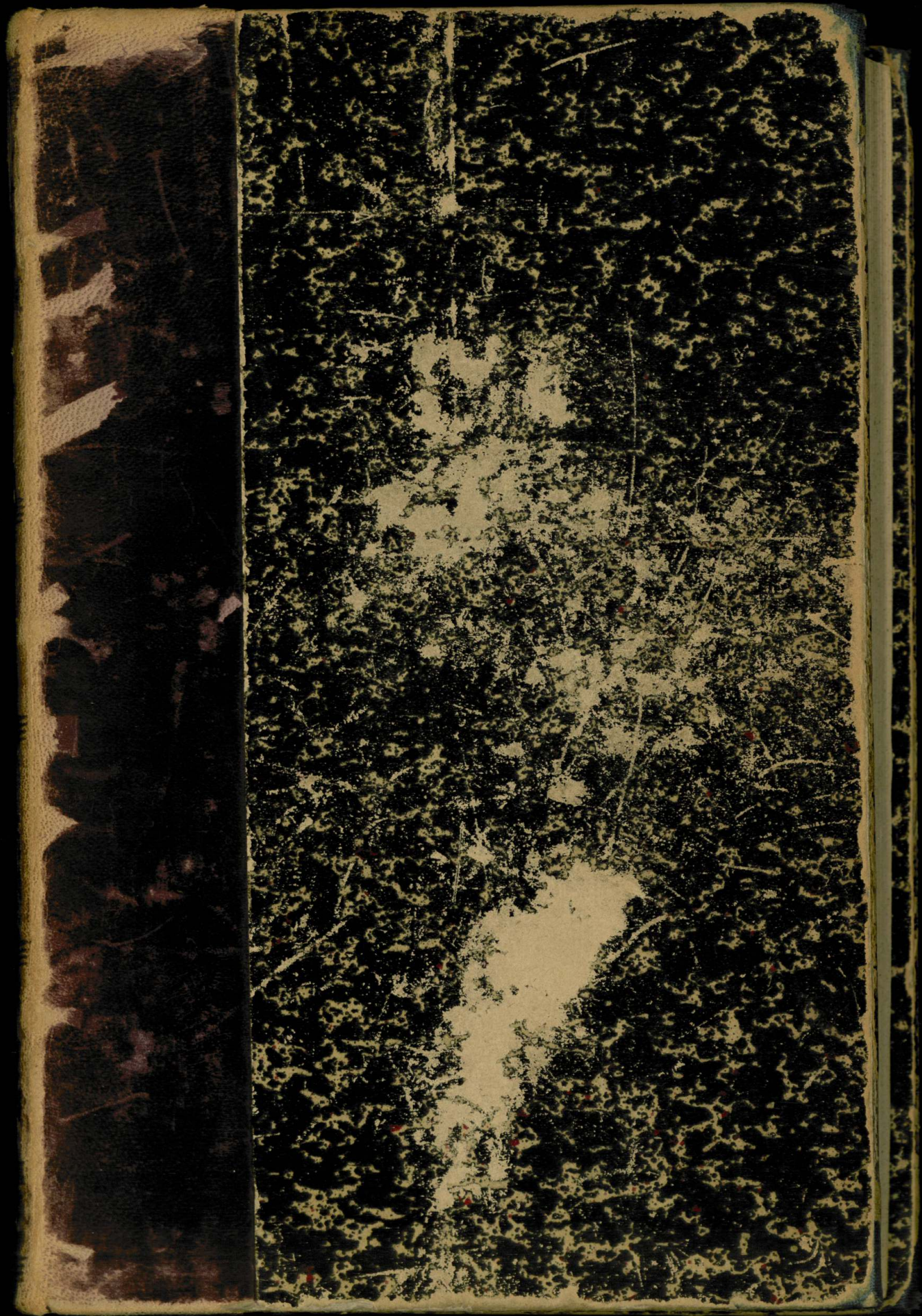
CONSONNANCES

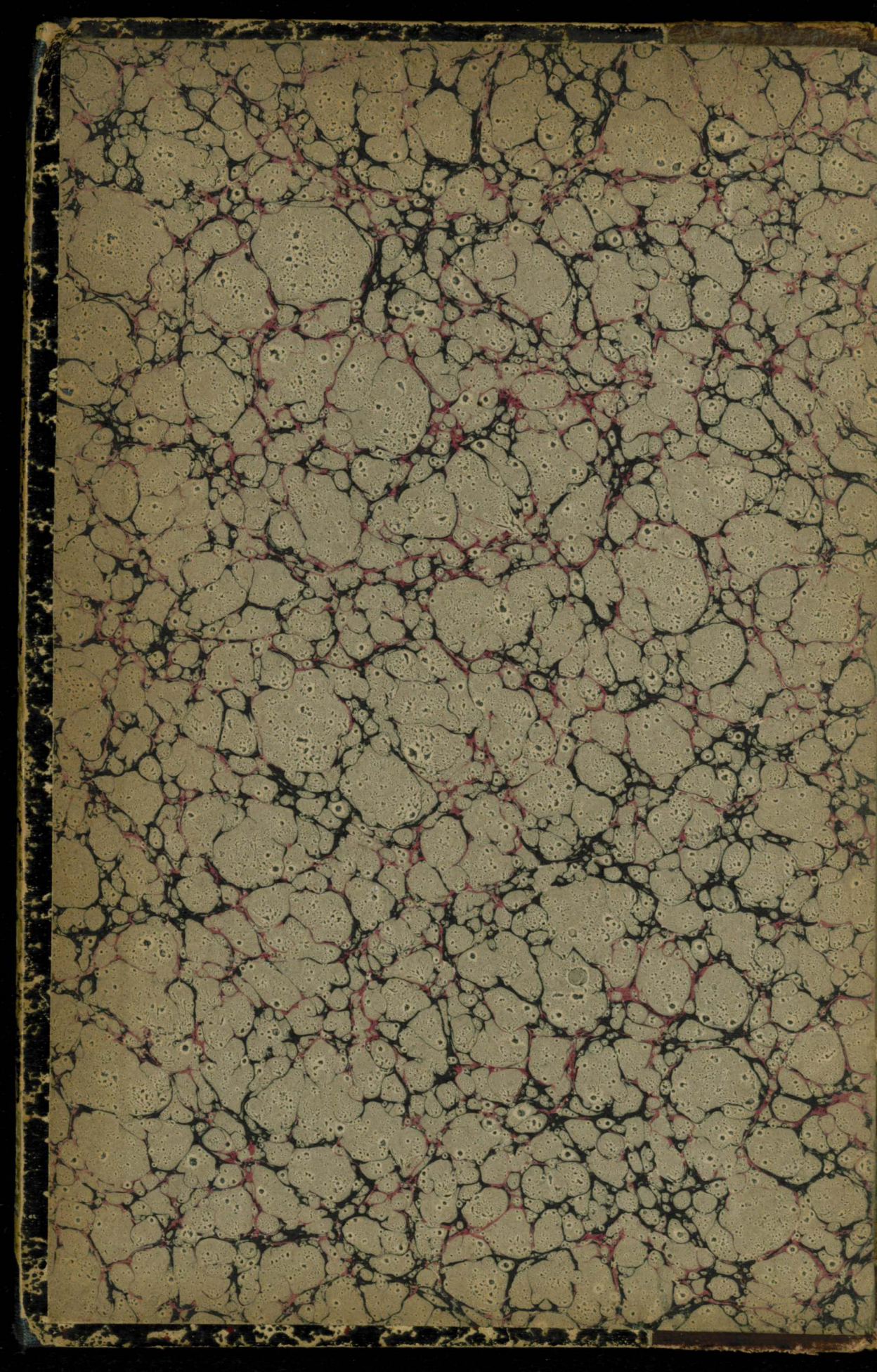
ET

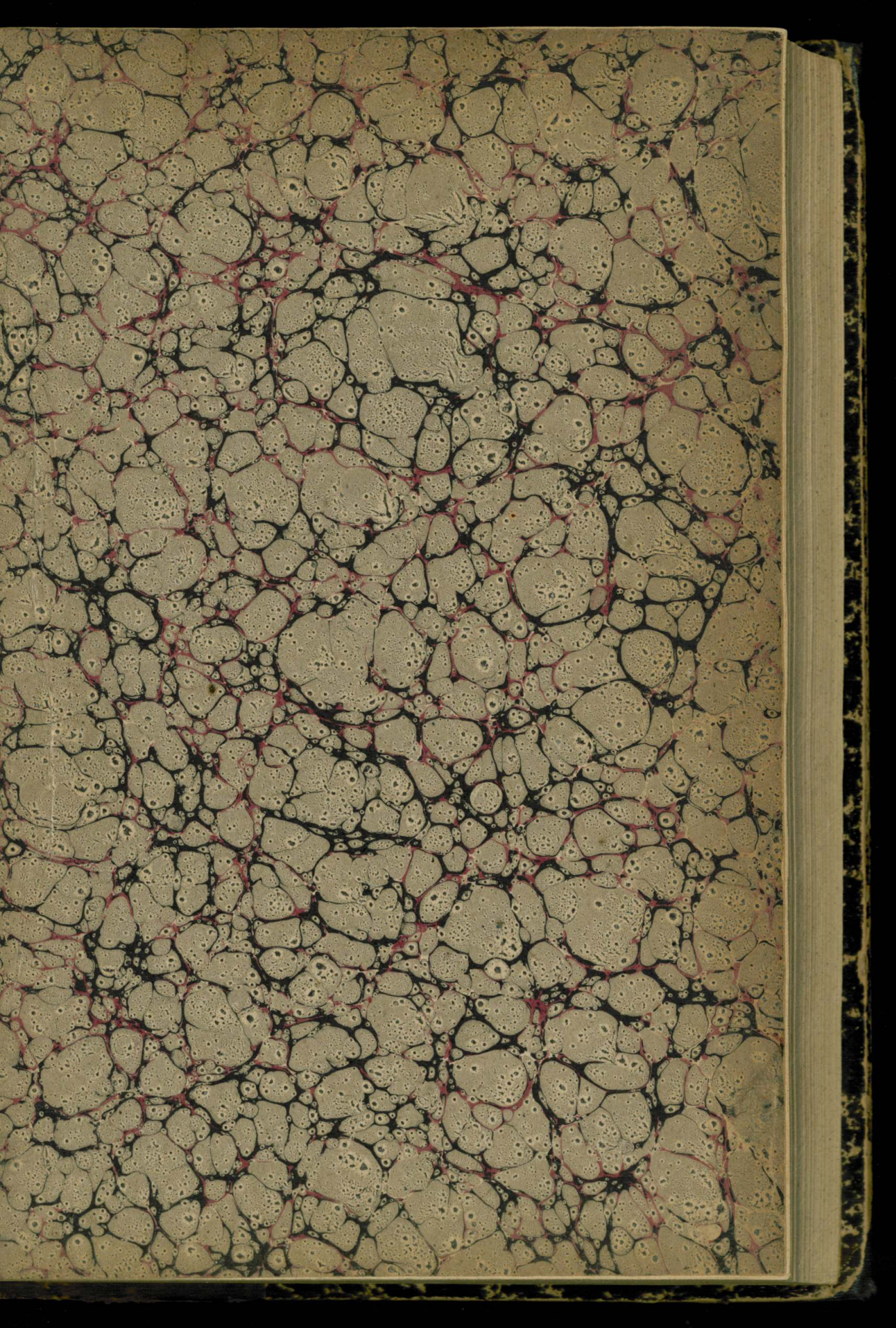
DISSONANCES

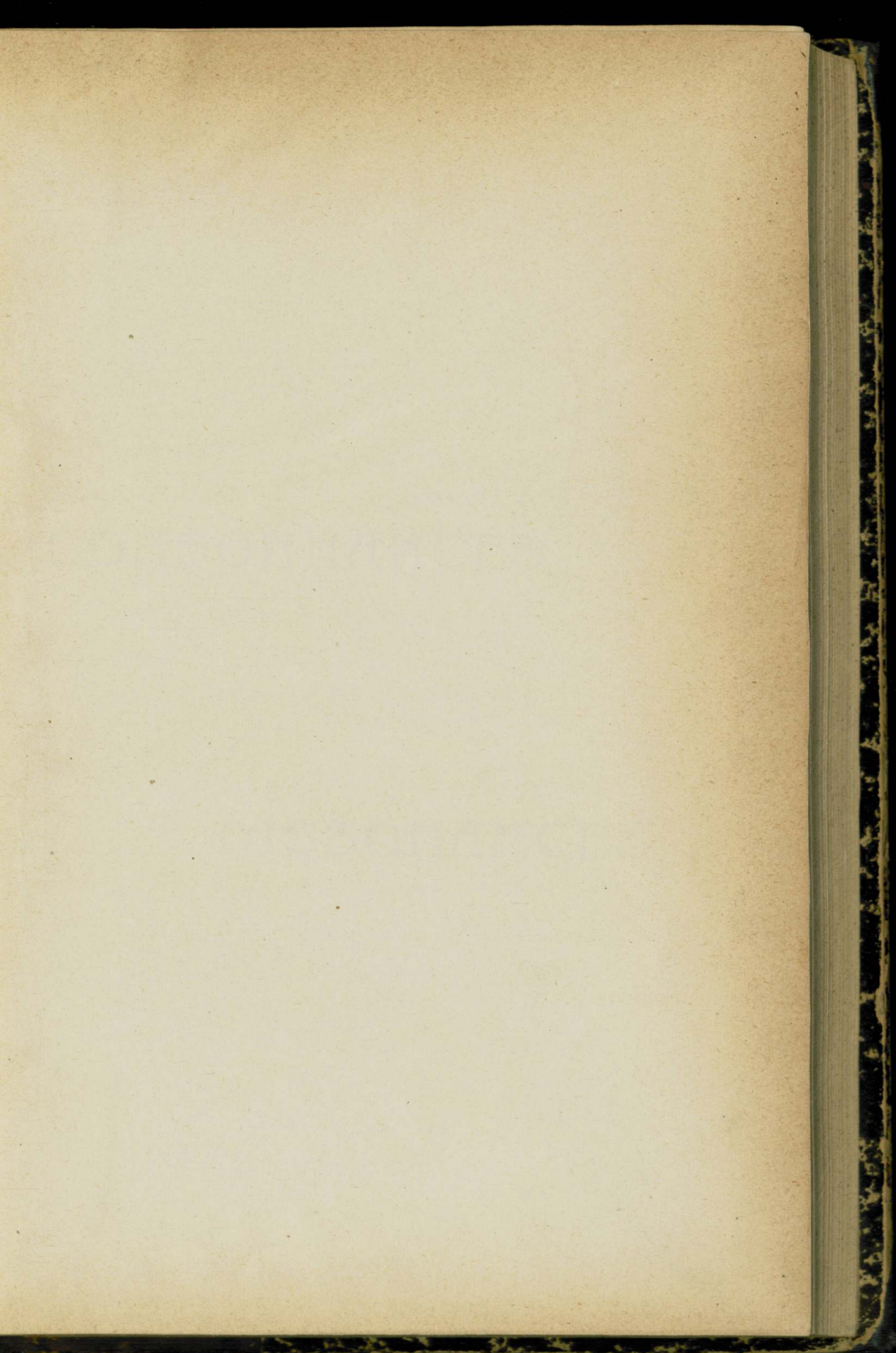












Te
V. in 4.º sup. 955.

CONSONNANCES

ET

DISSONANCES

65682

DU MÊME AUTEUR

Etudes analytiques, critiques, thématiques

L'ATTAQUE DU MOULIN, d'*Alfred Bruneau*.
BRISÉIS, d'*Emmanuel Chabrier*.
LE CHANT DE LA CLOCHE, de *Vincent d'Indy*.
L'ENFANT-ROI, d'*Alfred Bruneau*.
EMMANUEL CHABRIER ET GWENDOLINE.
L'ETRANGER, de *Vincent d'Indy*.
L'EVOLUTION MUSICALE CHEZ VERDI: AIDA - OTHELLO - FALSTAFF.
LES FEMMES DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER, avec une
préface d'*Alfred Bruneau* et vingt dessins d'*A. de Broca*.
FERVAAL, de *Vincent d'Indy*.
HÆNSEL ET GRETEL, d'*E. Humperdinck*.
KÉRIM — REQUIEM — PENTHÉSILÉE — LIEDS DE FRANCE
CHANSONS A DANSER, d'*Alfred Bruneau*.
LES INTERPRÈTES MUSICAUX DU FAUST DE GÖETHE (épuisé).
MESSIDOR, d'*Alfred Bruneau*.
L'ŒUVRE LYRIQUE DE CÉSAR FRANCK.
L'ŒUVRE THÉÂTRAL DE MEYERBEER.
L'OURAGAN, d'*Alfred Bruneau*.
PROSERPINE, de *Saint-Saëns*.
LE RÊVE, d'*Alfred Bruneau*.
SAMSON ET DALILA, de *Saint-Saëns*.
SANCHO, de *E. Jacques-Dalcroze*.
TANNHÆUSER.
LES TROYENS, de *Berlioz*.
LE VAISSEAU-FANTÔME.

Ouvrages divers

COLLOT D'HERBOIS A NANTES, d'après une pièce originale
découverte dans les Archives de la Ville.
DIX JOURS A BAYREUTH.
NOTES DE VOYAGE.
SOUVENIRS DE BAYREUTH.
LE THÉÂTRE A NANTES, DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS
(1430-1901).

En préparation

LE THÉÂTRE A NANTES AU XX^e SIÈCLE.

Etienne DESTRANGES

Consonnances

ET

Dissonances

ETUDES MUSICALES

Avec une Préface de Louis de ROMAIN



PARIS

Librairie FISCHBACHER

(Société Anonyme)

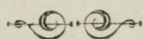
33, Rue de Seine, 33

1906

Consolations
Dissonances



PRÉFACE



Avertissement

PREFACE

Advertisement



PRÉFACE

L'on n'a jamais autant écrit sur la musique que de nos jours. Chaque année voit naître, parfois mourir, des milliers de pages consacrées aux maîtres du passé, du présent et même de l'avenir. Jamais en France, le champ de la critique ne fut aussi profondément labouré et l'on dirait que plus les chefs-d'œuvre se font rares, plus les discussions théoriques sur ce qu'il convient de faire ou ne pas faire, se multiplient. Il devient difficile de se reconnaître dans le dédale des opinions qu'offrent aux méditations de leurs lecteurs les journaux quotidiens, les feuilles spéciales et le livre. Les premiers, malheureusement, nous apportent au lendemain de l'apparition de toute œuvre nouvelle des jugements hâtifs, incertains, prématurés ; les seconds ne sont trop souvent, à quelques exceptions près, que l'écho banal d'une raison commerciale ou l'organe attitré d'une petite chapelle, société d'admiration mutuelle et de dénigrement réfléchi. Sans être complètement à l'abri du vent d'intransigeance destructeur de tout esprit de justice et de liberté, le livre, même ardent et combatif, présente par sa nature même de plus sérieuses garanties de pondération, de savoir et de sincérité. Il a du moins pour lui, à défaut d'autres qualités, le temps qu'on a mis à l'écrire et ce temps comme durée dépasse forcément l'espace d'un soir ou d'un matin. Celui que nous devons à la plume consciencieuse et féconde d'Etienne Destranges est avant tout, mérite aussi grand que rare, un livre de bonne foi.

Voici plus d'un quart de siècle que l'on s'accorde chez nous à considérer l'art musical comme traversant une époque de transition dans laquelle beaucoup s'obstinent à ne voir qu'une période d'indécisions, de tâtonnements riche en aspirations généreuses, pauvre en tant qu'œuvres viriles, puissantes et durables. Le reproche ne me paraît fondé qu'en apparence et résulte du point de vue trop spécial auquel se place la masse du public, dont la musique composée pour le théâtre accapare presque entièrement l'attention et qui, dans cet ordre d'idée, base ses jugements uniquement sur le succès. C'est ainsi que la plupart de ceux dont les souvenirs de jeunesse remontent aux beaux jours des *Huguenots*, de la *Juive* et des inspirations superficielles des Auber et des Adam se lamentent sur ce qu'ils appellent le vide des productions modernes et l'impuissance de nos contemporains. Le *Faust* pommadé de Gounod, la *Mignon* sentimentale d'Ambroise Thomas marquent pour eux les dernières étapes d'une forme musicale en dehors de laquelle il n'est point de salut. Leur nombre.

beau diminuer chaque jour, ils n'en représentent pas moins deux générations et, qu'on le veuille ou non, cela compte dans les manifestations de l'opinion publique. D'autres, moins profondément ancrés dans le passé, ne croient pas possible pour nos facultés de compréhension d'aller au delà de *Samson et Dalila*, de *Carmen* ou de *Sigurd*, maximum de symphonie qu'ils soient capables de supporter au théâtre. Ils forment un groupe important, compact d'auditeurs dont les oreilles restent fermées ou tout au moins anthipatiques à toute musique de tendance autre et plus accentuée. Aussi, nos compositeurs ne savent-ils trop à quel saint se vouer et, sous l'influence du désir assez naturel de ne pas voir leurs œuvres jouées devant des banquettes, se préoccupent-ils trop souvent outre mesure, de l'effet qu'elles sont susceptibles de produire sur une majorité de spectateurs dont la mentalité retarde d'un quart ou même d'un demi siècle. Cette continuelle hantise est le fléau de notre temps ; mais s'il est vrai de dire que notre théâtre en souffre, il serait faux de conclure qu'il en meurt et si l'on veut comparer la somme de talent dépensée dans certaines chutes retentissantes à celle que révèlent la plupart des pièces cent fois applaudies de l'ancien répertoire l'on se convaincra sans peine que la vraie cause du marasme présent, le vrai coupable est le public. Composé d'éléments hétérogènes, bourré de parti pris et d'idées préconçues, naïvement conservateur, parfois inconsidérément radical, il ignore ce qu'il veut et demeure encore hésitant entre le genre suranné de l'opéra-concert et la forme nouvelle du drame lyrique. Et dans ce champ d'incertitudes où nous évoluons depuis une trentaine d'années Paris, il est permis de le constater, donne la main à la province et l'on y discute toujours sur l'utilité de donner à l'Opéra *Le Crépuscule des Dieux* !

Je note en passant le fait, tout à l'honneur des départements en avance sur la Ville-Lumière, seule capitale dans le monde entier où l'œuvre wagnérienne n'ait pas été jusqu'à ce jour intégralement représentée. Nous n'ignorons pas qu'à l'heure présente on lui en veut sous la coupole de l'Institut comme on lui en voulait naguère, comme on lui en a toujours voulu d'avoir eu sur notre école française la plus néfaste des influences, mais nous savons aussi que c'est d'elle que date l'ère nouvelle à laquelle nous devons tout le théâtre lyrique moderne, y compris *Pelléas et Melisande*, que sans Wagner le cerveau de Debussy n'eût jamais enfanté.

Or, ce théâtre est, quoiqu'en puissent penser les rares disciples de Meyerbeer, autrement près de la vérité dramatique que les pompeuses suites d'airs, duos, trios, quatuors, dont on abusait, véritables oratorios transportés au milieu d'un décor et dans lesquels l'action scénique était plus ou moins complètement sacrifiée. Si notre jeune école française fait attendre l'œuvre définitive et parfaite qui s'impose aux foules, c'est que le génie ne court plus les rues : du moins, y chercherions-nous en vain les faux chefs-d'œuvre dont le règne, près de finir, n'a que trop longtemps duré. Soyons donc plus équitables pour notre époque et ne basons pas le mérite d'une œuvre sur le nombre des représentations qu'elle peut atteindre. J'en pourrais citer un certain nombre qui, de même que *Messidor* ou le *Juif Polonais*, n'ont pas tenu l'affiche et cependant possèdent une autre valeur musicale que, pour citer un exemple, les *Diamants de la Couronne* ou tels et tels opéras ayant doublé le cap de la centième.

Ni l'Allemagne depuis Weber et Wagner, ni l'Italie depuis Rossini et Verdi ne sont en mesure d'opposer à la production de nos compositeurs un

répertoire théâtral plus riche et plus varié et nous aurions le plus grand tort de prendre au sérieux les lamentations des pessimistes et fastidieux prophètes de malheur qui pleurent sur une décadence n'existant en réalité que dans leur imagination. J'ai toujours en matière d'art combattu l'étroit nationalisme de ceux qui prétendaient et prétendent encore servir leur pays en fermant ses portes aux chefs-d'œuvre venus de l'étranger et suis d'autant plus à l'aise pour exprimer ma pensée sur les qualités, inhérentes à notre race, qui caractérisent notre moderne école Française et nous font un devoir de ne pas douter de son avenir.

Les *Consonnances et Dissonances* de M. Etienne Destranges nous résument trente ans de son histoire. Il y a, dans ces pages, plus que des impressions et mieux que des souvenirs. Les analyses qu'elles contiennent dissèquent chacune des œuvres auxquelles elles sont consacrées, ne laissant dans l'ombre aucun détail, soucieuses uniquement d'en faire ressortir les beautés tout en nous en signalant les imperfections et les défauts. L'auteur y proclame la déchéance de l'Opéra Historique, de l'Opéra tel que le comprirent Halévy et Meyerbeer. En ce qui concerne les ouvrages de ces deux compositeurs elle est assurément prochaine.

J'estime toutefois qu'il serait imprudent de condamner irrévocablement et sans appel la source même d'où sortirent des livrets dont certains, assurément, tels que *L'Africaine*, réalisent le comble de la sottise et du ridicule, mais qui peut néanmoins offrir au musicien comme au poète, des sujets susceptibles d'être traités et développés sans que soient foulés aux pieds la vraisemblance et le sens-commun. *L'Henri VIII* de Saint-Saëns en est la preuve. N'anticipons pas sur l'avenir et gardons-nous des affirmations dans le domaine de l'hypothèse. J'avoue préférer, comme plus en rapport avec l'essence même de l'art musical, le mythe à l'histoire, mais je ne vois pas au nom de quels principes il est possible de logiquement proscrire cette dernière. Opéra historique, légendaire ou vériste : qu'importe ? Pourquoi ne pas laisser le champ libre ? Toutes les voies sont bonnes et chacun suit celle qui répond le mieux à la nature de son esprit, au genre de ses aspirations, à la conception de son idéal. Quelle que soit d'ailleurs la forme d'une œuvre écrite pour le théâtre, on y trouvera toujours une part de convention. Il faudrait pour qu'il en fut autrement supprimer la parole chantée, sans laquelle le drame lyrique tout aussi bien que l'opéra ne saurait exister. Ce serait la condamnation d'un genre auquel nous devons d'admirables chefs-d'œuvre et de profondes impressions d'art. Il en est qui n'hésitent point à la prononcer et dont l'horizon musical ne s'étend pas au delà des sphères dans lesquelles gravitent la symphonie, le quatuor et les fugues de Bach. Pour eux le théâtre de Wagner est aussi faux que celui de Rossini et si paradoxaux que soient en réalité les arguments qu'ils invoquent à l'appui de leur thèse ils n'en contiennent pas moins des parcelles de vérité. Aussi convient-il d'user de prudence en anathématisant certaines œuvres qui nous semblent, à l'heure présente, ridiculement conventionnelles. Il faut se garder des dogmes absolus et tenir compte, en opposant le présent au passé, de l'action du temps lui-même sur notre façon de comprendre et de sentir.

Nulle part mieux que dans les pages qui suivent cette action ne se révèle et le grand intérêt de ce livre est dans la sincérité avec laquelle l'auteur y juge, commente et décrit les œuvres nées au cours des phases successives de l'évolution qu'il résume. Les quelques réserves que je pourrais être tenté de faire en ce qui concerne l'objectivité de sa critique s'évanouissent devant

l'évidente absence de tout parti pris dans la distribution de l'éloge ou du blâme et la loyauté rare avec laquelle nous sont transmises les impressions personnellement ressenties. M. Etienne Destranges ne craint pas d'affirmer ses préférences; il n'est pas l'homme des concessions, des complaisances ou des sous entendus, mais va droit au but, notant, chaque fois qu'il le rencontre, le bien dans les ouvrages dont les tendances s'éloignent le plus des convictions qui lui sont chères. Ses analyses thématiques sont des modèles de conscience et de probité dont la lecture ne saurait être trop vivement conseillée à tous ceux qui s'occupent de critique musicale.

Non seulement elles facilitent la compréhension de l'œuvre, mais elles en font ressortir nettement les beautés et les faiblesses et sont doublement instructives. Qu'elles soient consacrées à des partitions classiques comme celles d'*Orphée*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *Joseph*, à un drame lyrique tel que la *Walkyrie*, aux œuvres à succès du répertoire : les *Hamlet*, *Mignon*, *Sigurd*, *Mireille*, *Vie de Bohème*, *Heuri VIII*, ou bien encore à des partitions dont la destinée fut éphémère, comme *Evangéline*, *Patrie*, *Thamara*, *l'Princesse d'Auberge*, le *Fils de l'Etoile*, c'est partout le même souci de vérité, la même étude approfondie des détails, le même respect de l'effort tenté, le même dédain du succès facile, de toute spéculation dont l'Art est banni. *Hérodiade*, *Le Cid*, *Werther*, ont leurs chapitres dans lesquels la sévérité de certaines appréciations se mêle à des éloges consciencieusement distribués. *Louise*, le *Juif Polonais* sont commentés, disséqués, expliqués avec une scrupuleuse exactitude et des pages éloquentes dédiées à Emile Engel, nous conduisent dans le champ, plus riche qu'on ne le pense, des « Lieder Contemporains » où brillent au premier rang les noms d'Alexandre Georges, d'Erlanger, de Lekeu, de Ropartz et de Debussy.

Je n'insiste pas, certain que tout musicien éprouvera un plaisir égal à celui que j'éprouvai moi-même en tournant les feuillets de ce volume de près de cinq cents pages.

Il sera pour les jeunes un enseignement, car ils y trouveront la genèse d'ouvrages dont il n'est pas permis d'ignorer l'existence et qui, après avoir occupé l'attention publique, touchent le seuil de la tombe; il ranimera les souvenirs de ceux qui, mêlés depuis quarante ans au mouvement musical ont assisté, et parfois pris une part active, aux luttes soutenues en faveur des chefs-d'œuvre qu'on s'obstinait naguère à proscrire. J'eus l'honneur d'être du nombre de ces derniers en même temps que l'écrivain vaincu dont la plume est demeurée fidèle aux idées qu'elle sut éloquentement défendre, alors que l'incertitude planait encore sur la victoire ardemment désirée et je ne saurais, en présentant au public ce dernier fruit de son labeur obstiné, oublier la communauté de pensées, d'espoirs et d'enthousiasmes qui nous rapprocha sur le terrain de la Musique et de l'Art où il reste encore de vieux préjugés à vaincre et de nouvelles batailles à gagner.

LOUIS DE ROMAIN.



AVERTISSEMENT

Sous ce titre symbolique : Consonnances et Dissonances, j'ai réuni une foule d'études parues, depuis vingt-cinq ans, dans différentes revues musicales françaises et étrangères, et que je n'avais pas publiées ensuite en brochure, comme je l'ai fait pour nombre d'autres.

Un volume composé de cette façon ne va pas, je le sais, sans une certaine monotonie, d'autant plus que ces études ont toutes été conçues et réalisées sur un même plan rigoureusement suivi.

Un livre comme celui-ci demande donc à ne pas être lu d'une haleine. C'est un recueil documentaire. Il faut le considérer, avant tout, comme tel.

Renonçant à suivre l'exemple de certains critiques, — et non des moindres, — je me suis gardé soigneusement de me licrer, à propos de musique, à des développements littéraires. Certes, on éprouve un véritable plaisir à lire tels ou tels articles d'une réelle virtuosité de style. Seulement, quand on les a achevés, on n'est guère plus avancé qu'avant sur la partition dont l'auteur a parlé ou plutôt à propos de laquelle il a parlé.

Les études dont se composent Consonnances et Dissonances ont été écrites dans un esprit tout différent. J'ai voulu faire purement et simplement des analyses très serrées. Je me suis licré à une véritable anatomie musicale ; j'ai disséqué les œuvres, essayant de montrer le mécanisme de leurs organes, de bien mettre en lumière les qualités ou les vices de leur constitution.

E. D.

ERRATA

ERRATA



ERRATA

Page 4, ligne 10, lire : *Qu'avait pu faire concevoir* — au lieu de : *Qu'avaient pu*.

Page 4, ligne 22, lire : *Où chantent si puissamment la Nature et la Vie* — au lieu de : *Où chante*, etc.

Page 4, ligne 28, lire : *Furent indignement traités* — au lieu de : *Furent indignement traitées*.

Page 12, ligne 12, lire : *C'est lui seul et non pas ses héros qui parle* — au lieu de : *Qui parlent*.

Page 18, dernière ligne, lire : *l'adorable allegro : De ton regard* — au lieu de : *l'adorable allegro. De ton regard*.

Page 26, ligne 28, lire : *Un changement à vue nous amène* — au lieu de : *Nous transporte*.

Page 26, ligne 34, lire : *Hérode* — et non : *Hérodiane*.

Page 60, ligne 34, lire : *Une pureté de lignes admirable* — au lieu de : *Une pureté de lignes admirables*.

Page 81, ligne 12, lire : *Ont amené* — et non : *On amené*.

Page 93, ligne 3, lire : *Mais, par exemple* — au lieu de : *Mais, exemple . . .*

Page 126, ligne 27, lire : *En valeurs diminuées* — au lieu de : *En valeur . . .*

Page 147, ligne 22, lire : *On voit Nedda en Colombine* — et non : *On voit Nedda et Colombine*.

Page 157, ligne 1 : *Est il vrai que Paracha soit devenue veuve ?* — et non : *est devenue*.

Page 162, ligne 19, lire : *l'ensemble* — et non : *l'Ensemble*.

Page 164, ligne 7, lire : *De tout premier ordre* — et non : *De toute premier ordre*.

Page 175, ligne 21, lire : *Tant que je vivrai* — et non : *Tant que je vivrais*.

Page 193, ligne 16, lire : *Les cuivres clament, tragiques* — au lieu de : *Les cuivres clament. tragiques*.

Page 193, ligne 17, lire : *Sangloter* — et non : *Sanglotter*.

De la page 197 à la page 205, aux folios, lire : *Le Vingtenaire de l'Anneau du Nibelung* — et non : *de Nibelung*.

Page 201, ligne 38, lire : *Il la déclare déchue* — et non : *Il la déclara*.

Page 208, ligne 8, lire : *Un violoncelle solo les déroule* — et non : *les déroulent*.

Page 209, ligne 29, lire : *Connue* — et non pas : *Comme*.

Page 234, dernière ligne, lire : *Suivi* — et non pas : *Suiv*.

Page 242, ligne 3, lire : *Tout inquiète* — et non pas : *Toute inquiète*.

Page 243, ligne 12, lire : *Ce n'est pas dans Sigurd qu'il faut chercher* — et non pas : *Qu'il fait chercher*.

Page 250, ligne 32, lire : *Caquetage* — et non pas : *Caquettage*.

Page 258, ligne 17, lire : *La vigueur d'accent désirable* — au lieu de : *La vigueur d'accents désirables*.

Page 261, ligne 22, lire : *De toute autre façon* — et non pas : *De tout autre façon*.

Page 266, ligne 2, lire : *Magnifique* — et non pas : *Magnique*.

Page 274, ligne 37, lire : *D'un tas de blessés* — et non : *D'un as de blessés*.

Page 308, ligne 17, lire : *Il faut* — et non pas : *Il fait*.

Page 311, ligne 2, lire : *Continuent pendant quelques mesures* — et non pas : *Continuent quelques mesures*.

Page 320, ligne 20, lire : *Viennent justement* — et non : *Vient*.

Page 372, ligne 36, lire : *A toute épreuve* — et non : *A tout épreuve*.

Page 377, ligne 17, lire : *Toute autre voit* — et non : *Tout autre*.

Page 384, ligne 28, lire : *Après les chœurs d'ouvriers* — et non : *Les chœurs, d'ouvriers*.



Les Étapes d'une Agonie

A Eugène QUÉMENEUR.

Les Étapes d'une Agonie

ANDANTE FUNÈBRE

Le grand opéra — surtout l'opéra historique — est bien mort aujourd'hui. Dans les chapitres qui vont suivre, nous allons assister aux principales étapes de cette longue agonie qui a duré environ vingt-cinq ans, retardant ainsi l'avènement définitif d'une conception plus saine et plus vraie du drame musical.

Le jour où Wagner, déjà conscient de son génie, écrivit le *Vaisseau Fantôme*, le vieil opéra des Rossini, des Meyerbeer, des Halévy, des Donizetti et autres, reçut un coup inaperçu mais fatal. Chaque chef-d'œuvre du grand réformateur allemand devait aggraver la blessure. On ne s'en douta pas tout d'abord. Les ouvrages de Wagner étaient hués, sifflés, trainés dans la boue et le ridicule ; ceux de ses adversaires continuaient à attirer la foule. L'accès aigu de la maladie n'éclata que de longues années après ; mais, dès l'heure où Richard Wagner conçut le *Fliegende Holländer*, le genre faux et si souvent ridicule du grand opéra, — il importe d'y insister, — reçut le germe de décomposition qui devait, plus tard, le conduire au trépas.

Si, depuis 1875, nous jetons un regard sur les ouvrages français joués, pour la première fois, à l'Académie nationale de Musique, nous restons frappés de ce fait que, à part deux exceptions, pas une œuvre vraiment originale, pas une seule apportant une note nouvelle, dénotant une personnalité, si minime soit-elle, n'a vu les feux de la rampe dans le luxueux palais de l'architecte Garnier. Durant ce laps de temps on a entendu beaucoup d'opéras ne valant rien, plusieurs fort médiocres, quelques-uns enfin, il est vrai, pleins de talent, mais tous coulés dans le même moule et d'idées, la plupart du temps, parfaitement banales. Et ces derniers n'ont pu réussir à s'implanter auprès du public, bien qu'ils aient été écrits avec la préoccupation constante de ne pas lui déplaire et de ne pas le changer de ses habitudes.

Un simple rappel chronologique des principales pièces inédites représentées à l'Académie de musique, depuis 1875, possède par lui-même une telle éloquence qu'il dispense de tout commentaire. Qui se souvient aujourd'hui de la *Jeanne d'Arc* de Mermet, la première partition française donnée au nouvel Opéra ? Après les deux exceptions faites plus haut et dont je parlerai tout à l'heure, le

Roi de Lahore occupe une place honorable, et cependant il a complètement disparu du répertoire après deux brillantes séries de représentations. *Polyeucte*, qui vint ensuite, contient quelques pages de belle tenue sinon d'inspiration très spontanée, mais en trop petit nombre pour que sa vie ne fût pas éphémère. Chutes aussi et chutes bien méritées, la *Reine Berthe*, le *Tribut de Zamora*, *Françoise de Rimini*. Ce dernier opéra possède, pourtant, un prologue qui est, peut-être, ce que Monsieur Thomas a fait de mieux. Mais un prologue ne constitue pas une œuvre. *Henri VIII* a une valeur bien autrement supérieure à celle des ouvrages nés avant lui ou venus après lui. Le *Cid*, ne répondit pas aux espérances qu'avaient pu faire concevoir le *Roi de Lahore*; le superbe livret de *Patrie!* ne sut pas inspirer M. Paladilhe; la *Dame de Montsoreau*, put, à peine servir de repoussoir à *Patrie!* Avec *Ascanio*, M. Saint-Saëns, à défaut d'une œuvre vibrante et originale, fit admirer, du moins, une facture musicale d'un haut intérêt. Et maintenant voici le lamentable cortège des *Magé*, des *Thaïs*, des *Djelmah*, des *Déidamie*, des *Stratonice*, des *Montagne Noire*, des *Hellé*, des *Cloche du Rhin*, des *Burgonde*, des *Lancelot*, des *Roi de Paris*, des *Orsola*. *Astarté*, partition au coloris exacerbé, dénote en M. Xavier Leroux, un musicien intéressant qui attend, sans doute, un poème vraiment humain pour donner toute sa valeur. Quant aux *Barbares*, ils n'ajoutent rien à la gloire de Saint-Saëns.

J'ai gardé pour la fin les deux œuvres bien personnelles révélées par l'Académie de musique : *Messidor*, d'Alfred Bruneau, où chante si puissamment la Nature et la Vie, en de larges et saines mélodies soutenues par une instrumentation enveloppante et pleine d'une intense poésie; *Thamara*, de Bourgault-Ducoudray, qui, grâce à l'emploi judicieux des modes orientaux, possède une originalité exquise, une saveur rare n'ayant rien de commun avec l'exotisme tout conventionnel entendu jusqu'ici. Ces deux ouvrages, malgré leur haute valeur, ou plutôt à cause d'elle, furent indignement traitées par l'Académie nationale de musique. *Messidor*, l'une des partitions les plus hautes, les plus noblement inspirées de l'Ecole française, fut retirée de l'affiche après une recette de 17.552 francs., alors qu'on maintient constamment au répertoire des pièces qui font 14.000, 12.000, voire même 11.000 francs. *Thamara*, encore moins bien partagée, vit ses représentations interrompues à la quatrième soirée par un changement de direction (1).

Les autres œuvres françaises montées à l'Opéra pendant ces vingt-sept années, les seules qui puissent être revendiquées avec une légitime fierté par notre art national, furent d'abord dédaignées par l'Académie de musique et virent le jour à l'Etranger. D'où l'on pourrait conclure, avec une apparence de raison, que l'Opéra est une institution qui coûte très cher et ne sert pas à grand'chose.

Si, pendant le même laps de temps, bien des ouvrages ont été joués à l'Opéra-Comique dont il est inutile de rappeler même les noms, par contre il en est plusieurs de tout premier ordre qui furent mis en lumière par notre seconde scène lyrique. D'abord l'admirable *Carmen*, puis la séduisante *Manon*, *Proserpine*, que je persiste à considérer comme l'une des partitions les plus person-

(1) Je n'ai pas parlé des ballets joués depuis 1875. Il convient pourtant de saluer *Namouna*, qui, par la richesse de ses thèmes, l'éclat de son coloris, l'élégance de ses rythmes, est incontestablement le chef-d'œuvre du ballet contemporain. Cette partition, ignoblement bafouée et huée par les beaux Messieurs de l'orchestre, comme le fut jadis *Tannhäuser*, attend toujours la triomphale revanche que lui assure, maintenant, la notoriété acquise à Lalo par le *Roi d'Ys*.

nelles de Camille Saint-Saëns, le délicieux *Roi d'Ys*, le *Rêve*, pur et parfait chef d'œuvre qui ouvrit à la musique une voie nouvelle et féconde, l'*Attaque du Moulin*, *Kermaria*, *Phryné*, *Louise*, le *Juif Polonais*, l'*Ouragan*, le dramemusical le plus puissamment, le plus tragiquement, le plus simplement beau paru jusqu'ici sur une scène française, enfin *Pelléas et Mélisande* dont la troublante originalité possède une séduction à laquelle ne sauraient résister les fervents de l'Art.

Cette brève revue de la production française depuis 1875 suffit pour prouver que l'Académie nationale de musique est plus néfaste que favorable aux pièces inédites. Les compositeurs qui s'y sont hasardés avec des grands opéras plus ou moins historiques, plus ou moins conçus dans les anciennes formes ont annihilé, par là même, leur inspiration et ne sont arrivés à produire que des ouvrages incomplets qui n'ont enrichi d'aucun fleuron original la couronne de la musique française. Ceux qui ont voulu y faire quelque audacieuse tentative d'art libre se sont heurtés au mauvais vouloir de gens professant une horreur innée pour tout ce qui sort de la routine et ils ont vu leurs partitions négligées et finalement sacrifiées à la grande joie des médiocrités triomphantes.

On l'a dit avec raison : l'Académie nationale de musique qui, avec ses 1.530 fonctionnaires, forme un ministère véritable, devrait borner son rôle à être le *Louvre* des œuvres lyriques. Réduite à être seulement un Musée, cette institution pourrait alors avoir sur l'Art une heureuse influence.





LE ROI DE LAHORE

(Académie nationale de Musique. — Avril 1876)

Premier ouvrage dramatique de M. Massenet, le *Roi de Lahore* est, — et restera, — l'un de ses meilleurs. Ecrit avec une sincérité qui, malheureusement, tendra plus tard à disparaître à mesure que le compositeur avancera dans sa carrière, pour faire place, presque uniquement, à l'emploi des procédés et à la recherche constante de la faveur du public, ce grand opéra contient de nombreuses belles pages qui devraient lui assurer une place dans le répertoire courant de l'Académie nationale de Musique.

Il est vraiment étrange que, depuis vingt-trois ans, le *Roi de Lahore* n'ait pas reparu sur l'affiche, alors que, de temps en temps, on s'entête à faire la reprise, malgré un succès constamment négatif, de cette partition sans couleur, sans accent et sans vie, qui a nom *Thaïs*. M. Pedro Gailhard a, sans doute, pour justifier son abstention, des raisons que la raison ne comprendrait certainement pas. Je n'essaierai pas de les approfondir et me contenterai de regretter que le plus fécond des compositeurs français contemporains soit seulement représenté à l'Académie de musique par deux de ses œuvres les plus mauvaises, le *Cid* et *Thaïs*.

Le livret du *Roi de Lahore*, dû à M. Louis Gallet, est au plus haut point favorable à un grand-opéra. La légende qui l'a inspiré est simple ; elle ne manque pas de poésie et elle se déroule dans des décors merveilleux. La pièce se passe dans l'Inde, au XII^e siècle ; elle met aux prises un roi et son premier ministre amoureux de la même femme et nous fait successivement assister à la trahison de celui-ci, qui, au milieu d'une bataille, frappe son maître ; à l'entrée du Roi dans le Paradis d'Indra ; à la pitié du dieu qui permet au défunt de retourner sur la terre ; à la terreur de l'assassin à la vue de sa victime vivante ; à la fidélité de la jeune fille qui se poignarde

plutôt que d'épouser l'homme qu'elle hait ; enfin, à la seconde mort du Roi que le trépas atteint, selon la volonté d'Indra, en même temps que sa bien-aimée.

*
* *

Une belle ouverture, solidement construite, dispose, de suite, favorablement l'auditeur. Dans un *allegro* emporté, aux sonorités stridentes, jaillit, à plusieurs reprises, un thème brutal qui reviendra souvent, au second acte, pour souligner les différentes péripéties de la bataille. Une délicieuse phrase en *sol majeur* se déroule ensuite lentement, rêveuse et mélancolique ; puis l'*allegro* reparaît amenant, au bout de six mesures, l'apparition d'un motif fugué, d'allure guerrière, qui aboutit à un tumulte orchestral où font rage les cuivres et les instruments à percussion. Mais les sonorités diminuent pour laisser entendre, maintenant, une longue phrase expressive. Après un nouveau retour du premier thème, émerge un autre motif issu de la première mesure de chant de la p. 6, mais écrit, cette fois, à 12/8. Il cède, un instant, la place au thème fugué, puis il se développe en une ample et passionnée mélodie. Toute la péroration de l'ouverture est d'un grand effet.

Le premier tableau du 1^{er} acte se passe devant le temple d'Indra. Au loin, on aperçoit un splendide panorama de Lahore. Le peuple, à genoux devant les portes du temple, supplie le dieu de sauver la ville de l'invasion musulmane. Ce chœur, bien traité, est soutenu par un dessin d'orchestre d'une excellente couleur. En un récit largement déclamé, le grand-prêtre Timour rassure la foule qui se retire. Scindia, le premier ministre du roi, vient demander à Timour de relever de ses vœux sa nièce Sita, qu'il lui confia jadis. Bien qu'elle soit prêtresse, il l'aime, et refusant de croire au bruit, venu à ses oreilles, que la jeune fille reçoit, chaque nuit, un homme qui vient lui parler d'amour aux pieds même de l'autel, il veut l'épouser. Scindia, d'ailleurs, interrogera Sita et, si elle est coupable, il sera le premier à réclamer son prompt châtiment. Le duo entre le baryton et la basse est d'un bon mouvement dramatique. Les passages les plus saillants sont la phrase de Scindia : *Je veux croire à son innocence*, et celle, valant mieux, selon moi, de Timour : *Ni sa beauté, ni sa jeunesse*.

Le deuxième tableau nous transporte dans le temple d'Indra. Sita arrive accompagnée par les prêtresses, aux accents d'une charmante petite marche religieuse avec chœur, chantée uniquement par les 1^{er} et les 2^e soprani. Scindia, resté seul avec la jeune fille, lui annonce qu'elle va quitter le temple, car il a choisi pour elle un époux. Quand Sita apprend que cet époux n'est autre que Scindia lui-même, elle refuse d'abandonner les autels d'Indra. Furieux, le ministre l'accuse alors d'avoir un amant. La jeune fille, naïvement, raconte les visites du bel inconnu qui, chaque soir, au

moment de la prière, vient lui parler d'amour, mais n'a jamais, pourtant, effleuré sa main. Scindia renouvelle ses déclarations, mais comme Sita les repousse toujours, il frappe sur le gong sacré pour appeler les prêtres. Ce duo contient des passages fort agréables. Les phrases de Scindia sont, au début, pleines d'une grâce enveloppante. La réponse de Sita : *Seigneur, ne dois-je pas finir ici ma vie ?* et son *a parte* : *O doux mystère, vas-tu donc m'être révélé ?*... sont d'un tour délicat bien personnel à l'auteur. Quand Sita raconte, en un récit d'une extrême simplicité, les visites du bel inconnu, le violon solo redit la belle mélodie signalée dans l'ouverture. Après un récit de Timour appelant la vengeance des dieux sur la prêtresse sacrilège et un chœur d'imprécations vient un air de Sita qui contient quelques passages bien venus. Dans le lointain on entend les voix des prêtresses chantant la prière du soir. Cette invocation soutenue, dans la coulisse, par les harpes, le triangle et le tambourin, a une couleur bien orientale. La mélodie de l'ouverture revient encore p. 73, 74, 75. Le motif d'une phrase, chantée tout à l'heure par Sita : *Si je dois rester sans défense*, apparaît à l'orchestre p. 74. Au moment où les prêtres et le peuple vont se précipiter sur la jeune fille, Alim, le roi, paraît à l'entrée d'un passage secret ouvert dans l'un des piliers du sanctuaire. Il prend Sita sous sa protection et déclare qu'il l'aime. En expiation d'avoir levé les yeux sur une prêtresse, Timour ordonne à Alim d'aller, avant son mariage, à la rencontre de l'armée de Mahmoud et d'en délivrer le pays. Le caressant *andante* chanté par Alim : *Viens ! je ne serai pas ton maître*, sert de base à un grand ensemble qui, après la réponse du roi à Timour, d'un accent original et fier, revient comme final.

Le second acte nous amène dans le camp d'Alim. Au loin, la bataille est engagée entre les troupes du Roi et celles du Sultan. Le prélude, entièrement bâti sur les deux motifs guerriers, dépeint bien, avec ses sonneries de fanfare, lancées, au loin, derrière le rideau, le tumulte du combat. Au lever de la toile, des esclaves dansent dans le fond de la scène pendant que des soldats jouent aux échecs. Ce petit ballet se déroule sur un motif pittoresque et élégant chanté par les violons, pendant que les temps forts sont scandés par des coups de timbre. Sita et le jeune Kaled — dont le rôle, soit dit en passant, est complètement inutile à l'action — sortent de la tente et écoutent les bruits de la bataille. Sita, inquiète d'abord, se laisse rassurer par Kaled, et les deux femmes, — Kaled est un rôle travesti, — chantent alors un nocturne peu en situation, mais d'une ravissante mélodie et d'une instrumentation délicate et fine. Au milieu de ce morceau à 3/4, en *si bémol*, chanté entièrement en ensemble, se trouve, confiée à Sita, une phrase à *C* en *ré majeur*, d'un sentiment exquis. Les dernières mesures de cette phrase reparaissent à la fin de la scène, cette fois dans le ton général du

nocturne et précédées d'un rappel du motif du final du 2^e acte. Tout à coup, l'armée en désordre envahit la scène. Le Roi a été frappé trahitusement par Scindia et la déroute s'est mise parmi les soldats. Scindia leur persuade qu'il faut se replier au plus vite sur Lahore. Alim, grièvement blessé, survient. Il essaie vainement de ranimer les courages. Tout est inutile. Les soldats, poussés par le ministre, abandonnent le roi agonisant. Le début de cette scène jusqu'à l'entrée d'Alim, est basé sur les motifs de guerre. On y remarque — effet renouvelé du 3^e acte de *Lohengrin* — des sonneries de trompettes dans les différents tons. L'interpellation du roi est d'une chaleur quelque peu factice ; par contre, le chœur : *Roi, quand la mort t'a frappé de son aile...* est d'une belle allure. Presque toute la fin de la scène est construite sur le motif de ce chœur. L'air dans lequel Scindia jette sa haine au visage d'Alim a du caractère, bien que, par instants, il cotoie la banalité. Quand Scindia et les soldats se sont retirés, Sita se précipite vers Alim. Duo passionné entre les deux amants. L'ensemble : *Restons unis* ne vaut pas grand'chose, mais il est enveloppé d'un beau tissu orchestral. En revanche, il faut signaler la phrase d'Alim : *Enfant que ta lèvre timide...* et celle de Sita : *Oui, je bénis la souffrance*, sous laquelle court un amoureux chant des violoncelles. Au loin, on entend les cris de l'armée qui abandonne le camp. Alim veut courir arrêter ses soldats, mais il retombe mort. Scindia rentre en scène et entraîne Sita. Le thème du chœur : *Roi, quand la mort t'a frappé de son aile...* reparait dans les dernières pages.

Les féériques splendeurs du Paradis d'Indra, servent de cadre au 3^e acte. Après quelques mesures d'un chœur chanté derrière le rideau, la toile se lève sur la marche céleste, morceau assez bien venu, mais dont le motif principal aurait gagné à ne pas être si écourté. Dans le chœur des Bienheureux, le passage en *la bémol* mérite de retenir l'attention. Le ballet est le plus remarquable de ceux écrits par Monsieur Massenet. Dans le premier numéro, charmant, d'ailleurs, en son entier, je citerai tout particulièrement l'*adagio* chanté par le saxophone et le chaud et expressif *cantabile* en *la bémol*. Le second numéro est, lui aussi, délicieux. Il se compose de variations sur une originale mélodie hindoue confiée à la flûte solo, variations traitées de la façon la plus ingénieuse. La première et la cinquième sont, notamment, tout à fait remarquables. Le final est inférieur aux autres numéros. Cependant, au milieu de ces voluptés, Alim s'avance triste et indifférent pendant qu'à l'orchestre pleure un magnifique *adagio* d'une poignante tristesse. Interrogé par Indra, Alim lui répond, en une phrase, sans accompagnement, dont le motif est emprunté à un passage du duo du deuxième acte. Il supplie ardemment le dieu de lui rendre la vie, dût-il payer cette faveur par dix siècles d'enfer. A remarquer les harmonies pénétrantes qui soulignent la réponse d'Indra : *Dix siècles de tourments pour une vie humaine!* Cependant touché

par la douleur du roi, le dieu lui accorde de retourner sur terre, mais dans la plus pauvre des conditions. Que Sita soit fidèle ou parjure, un sort commun l'unira à elle. L'incantation : *Qu'il soit lui ! Qu'il ne soit plus lui !* simple et large mélodie, exposée d'abord par la basse, puis chantée par les chœurs précède l'arrêt : *Tu ne seras plus roi*, fragment d'une belle inspiration. Le final se compose de la reprise de l'incantation. Soutenu, cette fois, par un orchestre qui, *crescendo*, atteint à de formidables sonorités, ce chœur produit un effet véritablement grandiose.

Le quatrième acte se passe à Lahore. Alim vêtu de pauvres habits est endormi sur les marches de son palais. Là haut, dans les airs, voltige, affaibli, le thème de l'incantation. Alim se réveille. Les conversations d'officiers qui passent lui apprennent que Scindia est sur le point d'être couronné roi et d'épouser Sita. Le début de l'air d'Alim est d'une insignifiante fadeur ; par contre, la partie médiane à partir du récit : *Dans la nuit fatale*, est d'une juste expression. Signalons, en passant, l'analogie qui existe entre la phrase : *Quand de ma lèbre inassouvie* et le *leitmotiv* d'amour de l'*Anneau du Nibelung*. L'arrivée de Scindia est précédée d'une marche brillante où reparait le thème de la petite marche des Prêtresses du deuxième acte. Scindia, avant d'entrer au palais, vient chanter à l'avant-scène un *arioso* peu en situation. Au point de vue intrinsèque, ce morceau qui est précédé d'un beau récit, offre une mélodie langoureuse caressant agréablement l'oreille. Tout à coup, Alim se dresse devant Scindia. Après un moment d'effroi, celui-ci ordonne de saisir l'importun qui veut se faire passer pour le feu roi. Timour et les prêtres s'interposent. Alim ne peut-être qu'un fou et les fous, en Orient, sont considérés comme sacrés. Le début du final, à part un rappel de l'incantation, ne contient rien de particulièrement intéressant, mais la seconde partie qui se développe sur une phrase de Timour : *C'est un Dieu qui l'inspire*, conçue dans un style classique de grand caractère, a de l'élan.

Au cinquième acte on se retrouve dans le Temple. Le prélude fait réentendre la superbe lamentation qui accompagne l'entrée d'Alim dans le paradis d'Indra. Sita a fui la chambre nuptiale et s'est réfugiée dans le sanctuaire, décidée à se tuer plutôt que d'appartenir à Scindia. L'air de la jeune fille a, parfois, un certain accent ; mais, dans son ensemble, c'est un morceau de pure facture qui n'émeut guère. La prière du soir, entendue au deuxième tableau, retentit de nouveau dans le lointain et, comme jadis, juste à ce moment, Alim pénètre dans le Temple et vient tomber dans les bras de Sita. Le duo sous lequel se déroule le motif principal de l'air précédent est, à l'exception d'une phrase passionnée répétée par les deux amants, entièrement bâti avec des rappels du duo du deuxième acte. Scindia accourt avec des soldats ; il veut s'emparer de Sita, mais elle échappe à son

étrointe et se poignarde. Alim, selon les ordres d'Indra expire en même temps que la jeune fille. Dans un rayonnement céleste, on les aperçoit qui montent, enlacés, au Paradis.

*
* *

Conçu sous l'influence d'*Aïda*, le *Roi de Lahore*, n'a, en somme, apporté rien de nouveau dans la musique. Cet ouvrage, plus brillamment orchestré que ceux formant, alors, le répertoire de l'Opéra, possède cependant d'incontestables qualités de charme et, quelquefois, une force qu'on ne retrouvera plus chez M. Massenet. Le grave défaut du *Roi de Lahore* est l'imprécision des caractères. Le cruel et vindicatif Scindia ne se distingue pas d'Alim par les mélodies qu'il chante. Ils expriment tous les deux leur amour de la même façon. En réalité, c'est toujours le compositeur que nous entendons. C'est lui seul et non pas ses héros qui parlent. Il faut regretter aussi parfois, dans cet opéra, une prosodie défectueuse qui arrive à produire des effets bizarres dans le genre de ceci : *Ah ! je l'aimerais mieux, cent fois morte, qu'infâme !* au lieu de : *Ah ! je l'aimerais mieux cent fois, morte qu'infâme.*

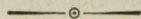
Le *Roi de Lahore* n'est pas un chef d'œuvre, mais il a droit au premier rang des partitions de second ordre. Il mérite de demeurer comme un remarquable échantillon de la production musicale française à l'aurore de la Troisième République.





HENRY VIII

(Académie nationale de Musique — Mars 1883)



I

L'illustre auteur de la *Symphonie en ut mineur* et de la *Danse Macabre* a toujours montré un faible prononcé pour les sujets compliqués et mélodramatiques. Un jour, dans un long mais non probant article, il a célébré et vanté les avantages de l'opéra historique sur le drame lyrique légendaire ou simplement moderne. Et pourtant, les tentatives de M. Saint-Saëns, dans ce genre qu'il continue à prôner, n'ont jamais été particulièrement heureuses. Ni *Etienne Marcel*, ni *Henry VIII*, ni *Ascanio*, malgré d'incontestables qualités musicales, ne sont parvenus à se maintenir au répertoire. La responsabilité de ces échecs remonte aussi bien aux malheureux livrets qu'au système « juste milieu » très résolument adopté par Saint-Saëns dans ces ouvrages.

Au contraire, *Samson et Dalila*, longtemps tenu à l'écart des théâtres, y règne aujourd'hui en maître, avec un livret légendaire, d'une intrigue d'une rare simplicité et, par là même, d'autant plus musicale. Après *Samson*, *Proserpine*, la meilleure partition dramatique de Saint-Saëns, n'est pas écrite sur un sujet historique, mais sur une donnée fantaisiste reposant, en somme, sur l'éternelle mais toujours vraie histoire de la courtisane amoureuse.

Mais M. Saint-Saëns est un esprit entêté. L'opéra historique, avec tous ses oripeaux et son clinquant, reste cher à son cœur. Attendons-nous à le voir mettre un jour en musique la *Tour de Nesles* ou les *Trois Mousquetaires*. Ce qui aurait fait repousser le livret d'*Henry VIII* par d'autres musiciens, devait donc plaire à l'esprit paradoxal de M. Saint-Saëns. Je crois

me rappeler que Gounod avait pensé, un moment, à mettre en musique ce poème. Il y renonça bientôt, s'étant aperçu combien des discussions théologiques sur la validité d'un mariage contracté entre beau-frère et belle-sœur sont peu musicales.

*
* *

Le livret d'*Henry VIII*, très vaguement imité du drame de Shakespeare, est dû à la collaboration de MM. Détrouy et Silvestre. Il met en scène le divorce d'Henry VIII et de Catherine d'Aragon et l'amour du roi pour Anne de Boleyn.

Le premier acte se passe dans une salle du palais. Don Gomez de Féria vient d'être nommé ambassadeur d'Espagne à Londres, sur les instances de la reine qui le sait épris d'Anne de Boleyn et favorise ses amours. Le duc de Norfolk apprend à Don Gomez les bruits qui courent sur la passion du roi pour Anne de Boleyn. L'Espagnol veut douter, mais il est bien forcé de se rendre à l'évidence quand il voit Henry VIII nommer la jeune fille dame d'honneur de la reine et la faire marquise de Pembroke. La reine supplie le roi de lui accorder la grâce de Buckingham qui vient d'être condamné à mort, soi-disant pour haute trahison. Henry refuse. La reine comprend que son époux ne l'aime plus.

Le second acte nous transporte dans le parc de Richmond. Gomez ne peut plus douter de la trahison d'Anne de Boleyn. Pourtant, celle-ci n'a pas encore cédé au roi. Henry supplie ardemment la jeune fille qui, intrigante et rusée, lui tient la dragée haute. Elle affole le roi et l'amène à se faire proposer le mariage. Un divorce débarrassera Henry de Catherine d'Aragon. Le roi est à peine sorti que la reine arrive. Scène avec Anne. L'acte se termine par un grand ballet.

Le troisième acte était divisé autrefois en deux tableaux. Le premier se passait chez le roi. Il renfermait les plaintes de celui-ci contre Rome, un duo avec Anne, enfin une scène avec le légat du pape s'opposant au divorce. Dans la nouvelle version, le deuxième tableau qui se déroule dans la salle du Synode est seul demeuré. L'assemblée des évêques et des juges prononce le divorce entre le roi et la reine et, comme le légat du pape veut excommunier Henry, celui-ci se déclare chef de l'église d'Angleterre. Le schisme est consommé.

Le premier tableau du quatrième acte nous amène chez Anne de Boleyn devenue reine d'Angleterre. Gomez entre dans l'appartement croyant y trouver le roi et, désireux de lui remettre un message de Catherine, réfugiée au château de Kimboldt. Anne en voyant Gomez est assaillie d'inquiétudes. Elle croit qu'il vient pour la perdre. Quand elle apprend par lui que Catherine possède une lettre où elle parle de son amour pour don Gomez, elle part en toute hâte pour essayer d'arracher à Catherine cette preuve compromettante.

Henry arrive sur ces entrefaites et, tourmenté par la jalousie, il emmène avec lui don Gomez à Kimboldt.

L'action se dénoue dans la chambre où Catherine meurt de douleur. Anne vient sensément pour lui demander pardon, mais en réalité pour avoir sa lettre. L'ex-reine la lui refuse et lui dit qu'elle la remettrait à Henry VIII s'il était là. Brusquement, celui-ci entre avec Gomez. Mais alors, chez Catherine, la chrétienne l'emporte sur la femme outragée, et elle ne dit rien au roi qui brûle pourtant de savoir la vérité. En vain Henry essaie d'allumer la jalousie de Catherine en parlant, sous ses yeux, d'amour à sa rivale. Rien n'y fait et la reine répudiée expire avec son secret. Le rideau tombe sur ces mots du roi :

.....Si j'apprends jamais

Qu'on s'est raillé de moi, la hache désormais.

Le défaut capital de ce livret est son manque absolu d'action. Celle-ci, en réalité, ne commence qu'au 4^e acte, au moment où, l'on ne sait trop pourquoi, s'éveille la jalousie et les soupçons d'Henry VIII qui, pendant les actes précédents, a vu rôder Gomez autour d'Anne, sans, pour cela, s'en préoccuper. Au premier acte, il est fait, par l'ambassadeur espagnol, une courte allusion à la lettre autour de laquelle roule la seule péripétie du drame, et encore cette allusion est-elle amenée de telle façon qu'elle passe complètement inaperçue. Puis, jusqu'au quatrième acte, il n'est plus question de cette missive compromettante qui est, pourtant, le pivot de toute l'intrigue. Anne ne s'est jamais avisée de s'en inquiéter avant d'être devenue la femme du roi !!! A part Catherine, qui inspire une certaine pitié, aucun des autres personnages n'est intéressant ; Henry, qui donne son nom à l'œuvre, encore moins que les autres. Enfin, en nombre de pages, le livret est essentiellement antimusical. Je veux parler des passages de discussion théologique, de déclamation contre l'infailibilité du Pape. L'art des sons est impropre à rendre des faits aussi particuliers, aussi précis que les réalités historiques. Il excelle à traduire les grands sentiments humains, il est impuissant à exprimer la ruse et la politique. Vouloir s'y obstiner, c'est courir, sinon à une défaite complète, du moins, scéniquement parlant, à un fâcheux échec.

Si le livret d'*Henry VIII* est mal équilibré, sans intérêt, en un mot franchement mauvais sous ses détroques historiques, en revanche la partition contient assez de belles pages pour retenir l'attention de tous les musiciens et, souvent, justifier leur admiration.

II

Avant d'aborder l'étude de la partition, il me paraît utile de dire un mot des idées de Saint-Saëns sur le drame musical. L'illustre maître, après avoir été un des fervents de Wagner ; avoir fait le pèlerinage de Bayreuth

et assisté à la première de l'*Anneau du Nibelung* ; avoir écrit « que du haut du dernier acte du *Crépuscule des Dieux*, la *Tétralogie* apparaît dans son immensité presque surnaturelle, comme la chaîne des Alpes vue du sommet du Mont Blanc » ; avoir été reçu à Whanfried et y avoir paraphrasé, au piano, certaines scènes du *Ring* et fait applaudir sa *Danse Macabre* ; avoir déclaré « la *wagnéromanie* un ridicule excusable, mais la *wagnérophobie* une maladie » ; l'illustre maître, dis-je, se condamnant lui-même, est devenu wagnérophobe. A mesure que l'œuvre de Wagner s'implantait triomphalement en France, l'auteur de *Samson et Dalila* devenait antiwagnérien. Je ne veux pas approfondir les choses, rechercher si, dans cette évolution, il n'est pas entré un peu de dépit. Je me contente de constater un fait.

Le système adopté par Saint-Saëns offre deux caractères principaux : d'abord le choix d'un livret historique et à intrigue embrouillée ; ensuite le mélange de l'ancien opéra avec l'opéra wagnérien, un compromis entre les deux genres, un parti-pris d'éclectisme complètement déconcertant parfois. Or, je suis de l'avis de Vincent d'Indy qui a écrit : « En art, aussi bien qu'en philosophie, l'éclectisme est condamnable et pernicieux. » Qu'un artiste ait non seulement la liberté mais le devoir d'admirer et d'aimer les chefs-d'œuvre de toutes les écoles, cela ne se discute pas ; mais que, lorsqu'il compose, il croit bon de donner des gages à chaque système, ce n'est plus là de l'éclectisme.

Dans l'admirable chef-d'œuvre qu'il composa avant que la marotte antiwagnérienne se fût emparée de lui, dans *Samson et Dalila* qui restera comme l'une des plus pures manifestations musicales de tous les siècles, Saint-Saëns avait fait usage, à différentes reprises, du *leitmotiv*. Dans *Henry VIII*, le système des thèmes conducteurs se transformant continuellement est employé avec une rigueur beaucoup plus grande, d'une façon beaucoup plus suivie. Malheureusement, il ne suffit pas qu'une partition soit bourrée de *leitmotive*. Comme je l'ai dit dans mon étude sur *Proserpine* ⁽¹⁾, « il faut encore que ces derniers possèdent certaines qualités, notamment être *caractéristiques* et *caractérisés*, c'est-à-dire avoir une physionomie si frappante que, du premier coup, ils se gravent dans l'esprit de l'auditeur. Or, ce que je reproche aux *leitmotive* d'*Henry VIII*, c'est de manquer absolument de cette double qualité. Ils ne sont ni *caractéristiques* ni *caractérisés*, ils sont quelconques. Ils ressemblent à ces gens que vous coudoyez depuis dix ans dans la rue sans que leur figure ait pu jamais fixer sérieusement votre attention ». Un autre grief très grave que je ferai aux motifs d'*Henry VIII*, c'est de ne pas posséder toujours une signification nette et précise, d'apparaître, parfois, d'une façon arbitraire

(1) *Une Partition Méconnue. — Proserpine*, de Saint-Saëns. — Paris, Fischbacher éditeur.

ou du moins tellement cherchée que l'auditeur est complètement dérouté. Le système du *leitmotiv* est admirable comme évocation d'idées mais il ne doit pas tomber dans la *chinoiserie* et le rébus incompréhensible.

Or, il faut le reconnaître, bien des gens, même des musiciens, entendront cette partition, remplie pourtant de thèmes conducteurs, sans se douter du rôle important qu'ils jouent dans la trame symphonique. Certainement, c'est, avec l'emploi des formules usées empruntées au vieil opéra, — reprises, ensembles, division des airs en deux couplets, — le gros reproche que l'on est obligé de faire à *Henry VIII*.

*
* *

Le prélude de l'ouvrage est bâti sur un motif d'origine anglaise, développé et traité en choral d'une superbe et large allure. Ce thème reparaitra au final du tableau du Synode.

Dans la première scène, entre don Gomez et Norfolk, le morceau saillant est la romance de l'ambassadeur. L'idée mélodique en est assez gracieuse ; l'une de ses périodes p. 8 m. 13, 14, peut être considérée comme le motif d'*Amour* de Gomez pour Anne. Cette romance, divisée en deux couplets, se termine par un petit ensemble d'un effet horriblement banal. P. 12, m. 3, 4, les violons font entendre un thème des plus élégants : c'est celui de Gomez. Les récits qui suivent se déroulent sur ce thème et sur différents rappels de celui d'*Amour* ; vient encore un petit ensemble non moins malheureux que le premier : voilà, certes, deux coupures tout indiquées. Dans le récit où Norfolk fait à Gomez le portrait d'Henry VIII, sont exposés les motifs le concernant. Ce sont p. 19. m. 11, 12, au chant, le motif personnel du roi ; p. 20, m. 1, 2, aux violons et aux altos, celui qui semble symboliser sa *Cruauté* ; même page, m. 12, 13, 14, 15, celui de son *Despotisme*. La seconde scène est remplie par des conversations de seigneurs sur la condamnation à mort de Buckingham. Le chœur, en *ut mineur*, p. 24 et 25, a beaucoup de caractère. Il revient développé, p. 28-33. Les motifs d'*Henry* et de la *Cruauté* reparaissent dans cette scène.

Le roi fait son entrée sur de larges accords, rappelant, — est-ce intentionnellement ? — le motif liturgique du *Dies iræ*. Dans la scène suivante, où le roi souhaite la bienvenue à Gomez et lui annonce qu'il présentera à la reine une nouvelle dame d'honneur, surgit le motif d'*Anne de Boleyn*. Il est exposé p. 36, m. 12, 13, 14, par les violons ; ceux d'*Henry* et de *Gomez* se retrouvent fréquemment aussi à l'accompagnement.

Le roi, resté seul avec son ami Surrey, lui confie le secret de son amour, dans une romance fort belle : *Qui donc commande, quand il aime*, où la passion est exprimée sans tomber jamais dans l'afféterie où les pâmoisons cantharidées, chères à certain compositeur. Il n'y a guère à critiquer, dans

cette superbe inspiration, que la fâcheuse et monotone répétition des mêmes paroles. Une phrase de clarinette, qui caractérise la *Tristesse* de la reine, accompagne son entrée. P. 50, m. 3, 4, signalons un nouveau thème qui paraît destiné à désigner l'implacable *Volonté* du roi. Les motifs d'*Henry*, d'*Anne*, de l'*Amour*, de *Gomez*, de la *Tristesse* se succèdent à l'accompagnement. L'ensemble du *duo* entre Catherine et Henry, est traité à l'italienne, avec, vers la fin, une insupportable vocalise de soprano. P. 60, m. 4 et suiv. se dessine un long trait chromatique, commencé par le basson, continué par la clarinette et par la flûte, qui reviendra chaque fois qu'il sera question du divorce. L'entrée d'Anne de Boleyn a lieu sur un délicieux *tempo di minuetto*. Réapparition des motifs de *Gomez* et d'*Anne*. Le final de cet acte est une page de premier ordre, d'un grand effet dramatique. Pendant que, dehors, se déroule, au milieu des chants du *De Profundis*, le cortège funèbre conduisant Buckingham au supplice ; que la reine se lamente de n'avoir pu réussir à obtenir la grâce du condamné ; que les seigneurs, consternés, osent à peine plaindre leur ami, Henry parle de son amour à Anne ; mais celle-ci, déjà impressionnée par cette scène, a comme un vague pressentiment du destin terrible qui l'attend. A remarquer p. 81, m. 1, les six accords, spéciaux à l'idée de *Supplice* ; ils reparaitront plusieurs fois dans le courant de l'œuvre. Ce final, bâti de main de maître, est une des choses les plus impressionnantes de l'Opéra français. Il fait oublier les passages sans intérêt, les scènes languissantes qu'il a fallu subir avant d'y arriver.

*
* *

J'aime assez le début du second acte, mais le 12/8, bâti sur le thème du final du *duo* que nous entendrons tout à l'heure, est plutôt banal.

Un chœur plein de joliesse s'écoute avec plaisir au lever du rideau. L'air où don Gomez se plaint de la trahison d'Anne est surtout bien traité dans l'*allegro* du début, très expressif en sa tonalité de *ré mineur* ; l'*andantino* qui suit : *O mensonge d'un doux visage* est d'un accent moins vibrant et moins personnel. Le chœur de femmes saluant l'entrée d'Anne et la réponse de celle-ci, sont d'une banale gentillesse. La courte scène entre Anne et Gomez ne contient rien de particulièrement saillant, pas plus que celle qui suit avec le roi. Notons seulement la réapparition du motif de Gomez. Nous arrivons enfin au *duo* d'amour entre Henry et Anne. Cette scène est superbe ; les mélodies se succèdent toutes plus attachantes, plus passionnées les unes que les autres. Les idées, toujours d'une grande distinction, sont rehaussées par un prestigieux accompagnement. Les phrases d'Henri : *Ah ! je comprends que vaut l'empire ; le moderato : Ne me reste pas farouche ! l'adorable allegro. De ton regard la douceur me pénètre !* méritent une mention

toute spéciale. Ce *duo*, qui peut compter parmi les plus belles pages de l'auteur de *Samson et Dalila*, se termine par un *allegretto* d'un goût italien quelque peu discutable. Les motifs d'*Henry*, du *Divorce*, de la *Volonté*, sont rappelés dans cette scène d'amour. J'attire aussi l'attention sur les accords de harpes et de flûtes placés, p. 158, sous l'éclat de joie d'Anne : *Reine ! je serai Reine !* et qui ne sont autres que ceux, à la physionomie quelque peu liturgique, qui accompagnent, au premier acte, l'entrée d'Henry VIII.

Autrefois, après la sortie du roi, Anne chantait un grand air vulgaire sans aucune valeur. On le coupe aujourd'hui. La scène où Catherine reproche à Anne sa conduite est dramatique et sobrement traitée. Elle fait bonne figure, même après le précédent duo. Dans la courte scène qui vient ensuite et où le roi signifie à la reine sa résolution de divorcer, reparaît le thème de la *Volonté*. Le légat fait son entrée sur un beau dessin d'orchestre, mais à un moment mal choisi pour un homme de sa condition. En effet, c'est le ballet.

Les danses écrites par Saint-Saëns, pour *Henry VIII*, peuvent compter au nombre de ses plus jolies productions. Lors des représentations à l'Opéra, ce ballet fut plus que froidement accueilli. Depuis, les concerts en ont révélé les grandes, les réelles qualités. L'*introduction*, l'*entrée des clans*, la délicate *Idylle écossaise*, avec son solo de hautbois, la très originale *danse de la gypsie* sont des morceaux désormais justement admirés.

*
* *

Comme je l'ai dit dans l'analyse du poème, le troisième acte se divisait, jadis, en deux tableaux. L'auteur s'est décidé à supprimer le premier, qui n'est pas, d'ailleurs, d'un bien palpitant intérêt. Dans la courte scène avec Anne reviennent différents fragments du *duo* d'amour du second acte et, à la fin, reparaissent comme une sombre menace, les notes du *Supplice* et les accords de la *Volonté*. Quant à la discussion avec le Légat, anti-musicale au premier chef, elle se recommande, sinon par l'originalité des idées, du moins par une excellente déclamation et une rigoureuse prosodie, ce qui, dans le reste de la partition, n'est pas toujours de règle. Ce tableau se termine par un long air de basse qui, à part l'*andante*, d'une large inspiration, est d'un poncif qu'on regrette parfois de trouver chez Saint-Saëns. Ce dernier a dû reconnaître son erreur, puisque ce numéro ne figure plus dans la nouvelle édition de l'œuvre.

Le tableau du Synode débute par une marche d'un grand caractère. Saint-Saëns a habilement évité la banalité qui, presque toujours, guette ce genre de morceau. La prière de l'archevêque, reprise en un ensemble d'une forme légèrement scolastique, est d'une belle allure. Le discours du roi est froid et guindé. A l'accompagnement revient le motif du *Divorce*. En revanche la supplication de Catherine est d'un accent touchant et ému,

mais était-il bien utile de nous la faire entendre deux fois ? L'effet dramatique en est amoindri. Au début de la lamentation de la reine on retrouve le thème de la *Tristesse*. L'intervention de l'ambassadeur d'Espagne n'a d'autre but que d'amener une fière réponse d'Henry : *Les fils de la noble Angleterre*, repris dans un ensemble de chaude sonorité. L'éclat de douleur de Catherine devant le prononcé de la sentence est d'un dramatique mouvement. L'annulation du divorce prononcé par le légat fait éclater le schisme. Henry se déclare chef de l'église anglicane et les chœurs entonnent le majestueux choral exposé dans le prélude de l'ouvrage. Plus loin reparais-sent les larges accords de l'entrée d'Henry. Cette péroraison est magnifique. Tout cet acte est d'un style élevé et soutenu ; en certains endroits des chœurs, il passe comme un souffle de Bach et d'Haëndel.

*
* *

Au prélude du premier tableau du quatrième acte nous retrouvons le thème de la *Cruauté* et le rythme du *Supplice*. Pendant la conversation où Surrey et Norfolk nous apprennent la jalousie du roi, l'orchestre fait entendre un ravissant menuet dansé dans les jardins. Le motif de Gomez souligne l'arrivée de celui-ci. Au début de la courte scène d'explication entre Gomez et Anne de Boleyn, le motif de la *Cruauté* revient sourdement menaçant. Anne entrevoit le sort qui l'attend. Dans la scène entre le roi et Gomez, il faut citer un charmant *andante*, chanté par l'ambassadeur d'Espagne. Le motif d'*Henry* soutient le vulgaire *allegro* final. L'entr'acte est, en partie, bâti sur le motif de l'*andante* de Gomez précédemment signalé. Le dernier tableau débute par un chœur de coulisses, écrit sur un fragment du grand ensemble final du tableau du Synode. La situation n'ayant aucune analogie, on se demande le pourquoi de cette répétition. L'air où Catherine se rappelle ses souvenirs d'enfance est une admirable inspiration. L'alternance des mesures à 5/4, 3/4 et 4/4 lui donne un cachet tout particulier de mélancolie. Quand la reine, pensant à Gomez, lui lègue le livre d'heures contenant la lettre d'Anne, le motif d'*Amour* du gentilhomme espagnol est doucement murmuré par la flûte puis par le hautbois. Le même thème revient dans la scène suivante entre les deux reines.

L'arrivée d'Henry, accompagné de Gomez, amène le beau quatuor, devenu rapidement célèbre. Presque à son début revient le trait chromatique du *Divorce*. Ce quatuor, d'allure italienne, mais, malgré tout, d'une grande intensité dramatique, peut prendre place, dans les fastes de l'art musical, à côté de celui de *Rigoletto* qui, cependant, sous le rapport de la variété d'expression mélodique de chacun des rôles, paraît lui être supérieur. La phrase principale, chantée par le roi, est d'un charme enveloppant. Le rideau tombe sur la menace d'Henry à Anne ponctuée par le motif du *Supplice*.

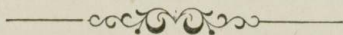


Quand *Henry VIII* fut représenté à l'Opéra, le 5 mars 1883, cette partition parut, à la majorité du public, une œuvre touffue, très avancée et l'on ne manqua pas de jeter, naturellement, Wagner à la tête de Saint-Saëns. Or, en cette œuvre, la part du grand réformateur est assez menue. On ne trouve son influence, ni dans le choix du livret, ni dans la forme générale des morceaux, ni dans la texture de la mélodie vocale. Reste donc l'emploi des thèmes conducteurs ; mais Saint-Saëns ne les a nullement traités à la façon wagnérienne, et cette imprécision des motifs est, — je l'ai dit, — le gros défaut d'*Henry VIII*. Autant chez Wagner on sent la cohésion parfaite des thèmes avec l'essence même de l'œuvre, autant chez Saint-Saëns, on aperçoit la *facticité* du système.

Maintenant, quand j'aurais signalé p. 15, m. 9, 10, 11, une phrase dont la fin offre une frappante ressemblance avec certain thème de la *Walkyrie* et l'adjonction au quatuor ordinaire des bois, d'une petite flûte, d'un cor anglais et d'une clarinette basse, je crois que j'aurai signalé la part exacte qui revient dans *Henry VIII* à l'immortel auteur de *Parsifal*. Comme on le voit, elle n'est pas énorme.

Je n'ai pas dissimulé, au cours de cette étude, les défauts, et ils sont nombreux, de l'opéra de Saint Saëns. Aujourd'hui que les chefs-d'œuvre de Wagner triomphent sur tous nos théâtres, que des partitions résolument novatrices et d'un art plus vivant ont vu le feu de la rampe, *Henry VIII* qui paraissait osé en 1883, semble, maintenant, plutôt rétrograde. Cependant, il faut reconnaître que les qualités l'emportent sur les défauts. L'œuvre est solidement bâtie par un maître ouvrier dont on sent l'habileté merveilleuse à manier le contrepoint et la polyphonie ; elle est presque constamment d'un beau style, d'une inspiration souvent heureuse, parfois même d'une réelle grandeur. L'instrumentation est admirablement traitée, jamais bruyante, mais toujours moëlleuse, pleine, et d'une sonorité parfaitement équilibrée.

Si *Henry VIII* ne peut être mis, comme *Samson et Dalila*, au rang des purs chefs-d'œuvre, c'est, du moins, une partition qui mérite une place honorable dans l'histoire du grand opéra français dont elle est, et restera probablement, le dernier échantillon de valeur.





HÉRODIADE

(Théâtre de la Monnaie : Bruxelles, Décembre 1881. — Grand-Théâtre de Nantes, Mars 1883)

Le livret d'*Hérodiade* est l'un des plus baroques qui soient. Il fut commandé, jadis, à un certain Zarnadini par le grand éditeur italien Ricordi qui désirait faire jouer, à la Scala de Milan, un opéra inédit de l'auteur du *Roi de Lahore*. Ce projet n'aboutit pas. Finalement, *Herodiade* vit le jour à la Monnaie. En France, cette partition fut jouée pour la première fois, à Nantes, en 1883, puis, à Paris, à l'Opéra italien, en 1884. MM. Paul Milliet et H. Grémont (pseudonyme de Georges Hartmann) prêtèrent une active collaboration à la version française. Je m'étonne encore que ces deux hommes d'esprit n'aient pas cherché à améliorer, quitte à bouleverser le plan du librettiste italien,— ce poème étrange où le terrible Iokkannan, dont Flaubert a si vigoureusement esquissé la silhouette dans son conte intitulé *Hérodias*, est transformé en une sorte de Christ, tandis que la danseuse Salomé devient une Marie-Magdeleine avant la lettre. Tout le long de l'ouvrage on sent que les auteurs ont voulu cette confusion qui, pour les croyants sincères, paraît justement choquante et qui, pour les indifférents, est tout simplement ridicule. Pour augmenter encore la ressemblance avec Jésus, Jean qui, au moment de la création de l'opéra, était simplement vêtu de la traditionnelle peau de bête, se présente, maintenant, habillé d'une longue tunique et d'un manteau. Depuis le premier jusqu'au dernier acte, le livret d'*Hérodiade* viole audacieusement l'Histoire. Les auteurs qui connaissent bien leur Massenet, lui ont confectionné un poème mystico-voluptueux propre au plus haut point, en quelques parties, à inspirer sa muse hystérique.

Hérodiade est le second opéra de Massenet. Il ne marque pas un progrès sur le *Roi de Lahore*. Avec son habileté habituelle, le musicien a maquillé sa partition pour lui donner une allure moderne. L'œuvre est divisée en scènes : toutes les anciennes classifications ont disparu, mais les airs, les romances, les morceaux d'ensemble n'en existent pas moins. A son apparition, cet opéra put faire une certaine illusion sur les gens superficiels qui, parce qu'ils y trouvaient, par ci par là, quelques motifs typiques, se figurèrent être en présence d'un drame wagnérien et étaient tout fiers, — braves naïfs, — de prendre plaisir à l'écouter. Mais il ne fallut pas plus de quelques courtes années pour remettre les choses au point. Wagner, banni pendant si longtemps des théâtres français, y entra, enfin, en triomphateur et les malentendus disparurent vite à l'éclatante lumière de son génie.

Les *leitmotifs* employés par Massenet ne sont, en réalité, que de simples rappels de thèmes ; ils se transforment rarement, ne se développent jamais. Tels qu'ils sont, ils arrivent, pourtant, à donner à l'œuvre une apparence d'unité.

Hérodiade ne contient pas d'ouverture, mais un simple prélude, presque entièrement bâti sur le thème de l'*Hosannah* de la fin du second acte, exposé, ici, en valeurs diminuées. Cet *andante*, admirablement instrumenté, dont la sonorité augmente peu à peu, éclate à toute force et diminue ensuite, est coupé par un bref *allegro* où se trouve amenée aux cordes, p. 4, m. 14. 15, 16, une phrase ardente et expressive, qui symbolise le côté apostolique et tendrement mystique du Jean imaginé par les auteurs. A la page précédente, m. 5 et 6, un motif farouche clamé par les bassons et les trombones caractérise, au contraire, le côté révolutionnaire de la prédication du Prophète.

Le premier acte se passe dans une cour du palais d'Hérode, à Jérusalem. Hérodiade a abandonné sa fille Salomé, encore en bas âge, pour épouser Hérode. La jeune fille, qui ignore sa naissance, est devenue une courtisane d'une beauté suprême. Elle est éprise de Jean-Baptiste, le Précurseur du Christ. Hérode, de son côté, est tombé amoureux d'elle. Hérodiade demande à son mari de mettre à mort Jean qui l'a insultée ; mais l'apôtre est aimé du peuple juif et le roi qui, aidé du Chaldéen Phanuel, foment la révolte contre les Romains, craint de s'aliéner les populations. Jean survient et maudit le roi et la reine qui se retirent épouvantés. Salomé arrive, heureuse de revoir l'apôtre bien-aimé, et lui fait l'aveu de son amour. Jean, tout à sa mission, la repousse doucement ; mais enfin, touché, il s'écrie :

Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe !
 Dans la mystique ardeur où l'idéal te plonge,
 Transfigure l'amour qui consume tes sens.....

et la courtisane tombe à genoux, ravie, en extase.

Le chœur des marchands, par lequel commence l'opéra, me semble l'une des meilleures choses écrites par Massenet. La première partie est accompagnée par deux intéressants dessins d'orchestre qui reparaissent à la sortie du chœur. A l'arrivée de Phanuel, retentit une belle phrase qui revient plusieurs fois dans l'interpellation du Chaldéen aux marchands, fragment déparé par une agaçante répétition de mots. Un scintillant motif à 3/4 éclate quand Salomé entre en scène. La danseuse apercevant Phanuel, qu'elle a connu on ne nous dit pas comment, lui fait aussitôt ses petites confidences amoureuses. Le thème apostolique de Jean accompagne le gracieux récit : *Celui dont la parole efface toute peine...* On le retrouve dans l'air de Salomé : *Il est doux, il est bon*, page pleine de charme qui peint bien les aspirations de la courtisane vers un amour désintéressé. Curieuse particularité : les deux premières mesures de cet air, qui est vite devenu célèbre auprès de la clientèle féminine de Monsieur Massenet, ont une ressemblance frappante avec un fragment de la splendide phrase de l'*allegro appassionato* du 15^e quatuor de Beethoven. A la fin de la scène entre Phanuel et Salomé, se trouve un effet fort réussi produit par les voix qui, au loin, chantent, vocalisé, l'un des dessins accompagnant le chœur d'introduction. La musique sur laquelle défilent les danseuses du palais a de l'originalité. Au langoureux *cantabile* en *la bémol* d'Hérode, qui vaut surtout par son orchestration enveloppante, je préfère le récit : *Déesse ou femme au charme séducteur*. Le thème révolutionnaire de Jean se fait entendre quand Hérodiade narre au roi sa rencontre avec le Prophète et les imprécations qu'il a lancées contre elle. L'air où elle rappelle à Hérode leurs souvenirs d'amour est d'une mièvrerie élégante mais déplacée. Le trio qui suit est fort médiocre. Signalons, seulement, un retour du motif révolutionnaire, en valeurs augmentées. L'acte se termine par un duo débordant de passion et de religiosité entre Salomé et Jean. Après un beau récit de ce dernier, la danseuse accourt pendant que se fait entendre, à nouveau, le dessin qui accompagnait, tout à l'heure, sa première entrée. L'*andante* : *Ce que je veux, ô Jean*, dont le thème caressant sert de *leitmotiv* à la courtisane amoureuse, est l'une des inspirations les plus remarquables de Massenet. Le début de la réponse de Jean, où revient ce même motif, est infiniment supérieur à l'*allegro* : *Non, je ne veux pas t'entendre*, d'allure quelque peu commune. La phrase éperdue de Salomé, étalant aux pieds de Jean sa blonde chevelure est, à la fois, lascive et chaste. L'*andante* : *Aime-moi donc alors...*, où reparait, confié aux clarinettes, aux saxophones, aux bassons et aux cors, le thème de l'apôtre, a un indéniable charme mystique. L'*allegro* : *N'entends-tu pas les saints cantiques?* écrit, en partie, sur le même motif, possède de un chaleureux enthousiasme. L'acte se termine par un ensemble qui ramène la phrase d'amour de Salomé.

Le premier tableau du 2^e acte nous transporte dans la chambre d'Hérode.

Etendu sur sa couche, le roi rêve à Salomé. Après un petit chœur d'une jolie couleur et un récit assez réussi d'Hérode, les Babyloniennes exécutent une agréable danse qui se trouvait, autrefois, à l'acte du Temple, sous le titre les *Filles de Manahim* (1). A remarquer que les trois premières mesures reproduisent le motif papillotant qui, à l'acte précédent, a retenti à chaque entrée en scène de Salomé. Une jeune fille chante ensuite, sur des paroles différentes, l'originale mélodie de la Sulamite, transportée, elle aussi, du troisième acte au deuxième. Puis vient, précédé d'une phrase de saxophone, l'air plein de *morbidesza* : *Vision fugitive*... qui se chantait, jadis, au deuxième tableau du troisième acte. Une esclave tend à Hérode, toujours obsédé par le souvenir de la courtisane, une coupe remplie d'une sorte de breuvage aphrodisiaque. L'effet n'est pas long à se faire sentir. Le roi, fou de désir, croit voir Salomé devant ses yeux et, dans son hallucination, avec des paroles brûlantes, se figure l'entraîner sur le lit où il tombe lui-même, épuisé, en murmurant dans un dernier spasme :

Sois à moi ;

Encor ! viens plus près ! je te veux !

Cette scène d'un érotisme plus que risqué, a été fort bien traitée par le compositeur qui a su trouver, pour rendre cet accès de satyriasis, des mélodies malades et cantharidées comme le breuvage pris par Hérode. Phanuel survient sur ces entrefaites et rend compte au roi de sa mission chez les peuplades voisines. La révolte contre les Romains est prête. Hérode du moins l'affirme. Ce duo n'a rien de remarquable ; il languit et ennuie. Signalons, pourtant, une phrase d'Hérode, parlant de son amour ; un rappel, p. 103, du motif du *cantabile* : *Salomé ! Salomé !* enfin le nerveux dessin des violons et des altos qui accompagne le récit de Phanuel, racontant son voyage.

Un changement à vue nous transporte sur la grande place de Jérusalem, où le peuple est réuni. Hérode lui fait part de ses projets. Il faut secouer le joug de Rome. Tout à coup, des trompettes retentissent : c'est le consul Vitellius qui arrive. Terreur générale. Mais, grâce à la présence d'esprit d'Hérodiade, les soupçons du consul sont détournés. La nuit est venue, des chants retentissent, c'est Jean qui entre dans Jérusalem, escorté par des femmes ; Salomé est parmi elles. A la vue de la jeune fille Hérodiade se trouble ; la reine remarque cette agitation et se sent mordue par la jalousie. Ce tableau est le plus mauvais de l'ouvrage. Les ensembles sont traités à l'italienne et orchestrés d'une façon assourdissante ; les récits n'ont aucune originalité. Une longue phrase, chantée à l'unisson par deux saxophones, la clarinette

(1) Diverses modifications ont été apportées par l'auteur à sa partition lors de la représentation au Théâtre Italien. Deux tableaux ont été ajoutés et plusieurs morceaux ont été transportés d'un acte dans un autre.

basse et le quatuor, accompagne l'entrée d'Hérode. Le dessin signalé au tableau précédent sous le récit de Phanuel, reparait p. 120, 121. L'entrée de Jean à Jérusalem vient effacer un peu la déplorable impression produite par les discussions anti-dramatiques et anti-musicales qui occupent la plus grande partie de ce tableau. Le chant de l'*Hosannah*, confié aux soprani sur un accompagnement de harpes, est d'une délicieuse fraîcheur. Le motif apostolique revient lors de l'interpellation de Jean à Vitellius. La phrase, apparue précédemment à l'entrée d'Hérode, est reprise à la fin de l'acte.

Le troisième acte est, lui aussi, divisé en deux tableaux. Le premier se déroule dans la demeure de Phanuel. Hérodiade vient le prier de lire dans les astres sa destinée et celle de Salomé, qu'elle sait maintenant sa rivale. Le Chaldéen lui parle de sa fille dont elle ignore le sort. La reine, émue, se laisse aller à la regretter. Phanuel lui montre par la fenêtre Salomé et lui dit que c'est son enfant. Hérodiade pousse un cri de fureur et s'enfuit.

L'air de Phanuel : *Astres étincelants...* est bien écrit pour la voix, mais les idées en sont quelconques. A l'accompagnement on trouve un retour du thème de l'*Hosannah*, et une forme condensée du motif révolutionnaire.

La scène entre le mage et Hérodiade n'a pas favorisé le compositeur. A part un *andante* d'une mélodie assez agréable : *Si Dieu l'avait voulu...* tout le reste n'est qu'une suite de lieux communs sans le moindre intérêt.

Le second tableau nous introduit dans le Temple. Le Prophète a été arrêté et conduit dans les souterrains. Salomé erre, désespérée. Hérode arrive et lui fait une brûlante déclaration. Salomé la repousse. Fureur d'Hérode. La foule pénètre dans le Temple pour le sacrifice. La reine et Vitellius entrent à leur tour. Le grand prêtre demande au consul de condamner Jean qui prêche une foi nouvelle. Le prophète est amené. Mais Hérode veut le sauver, espérant qu'il servira ses projets de révolte contre les Romains. Joie de Salomé à la vue de Jean. Le roi s'aperçoit alors que c'est le prophète qu'elle aime, et il accuse à son tour le Précurseur.

Ce tableau est précédé d'un court mais superbe prélude où les cuivres déroulent, dans une *andante en ut majeur*, l'un des principaux motifs de la *Marche sainte*, que l'on entendra tout à l'heure. Le chœur de femmes, chanté au dehors. *A tous deux richesse et bonheur...* grâce à un accompagnement pittoresque confié aux flûtes, aux clarinettes, au glockenspiel, à la harpe, aux cymbales, au triangle et au tambour, instruments placés dans la coulisse, revêt une certaine couleur orientale qu'il n'a pas par lui-même, car c'est un simple 2/4, sans aucune originalité mélodique. Après quelques récits vieillots de Salomé, le *cantabile* : *Charme des jours passés...* basé en partie sur la mélodie d'amour de la courtisane, délicieusement murmurée au début par la clarinette, s'entend avec un réel plaisir. Je n'en dirai pas autant du médiocre *moderato* qui suit. Ce passage est criard et sans émotion vraie. Le monologue d'Hérode est d'une rare vulgarité d'idées. Dès que le

musicien n'a plus à rendre un sentiment tendre, il est littéralement frappé d'impuissance. Massenet se retrouve dans l'*andante* : *Demande au prisonnier...* qui est d'une expression très passionnée. La phrase du premier acte : *Salomé ! Salomé !* est reprise à la fin de ce fragment. Le duo entre la jeune fille et le tétrarque, écrit dans un style d'un italianisme très accusé, est complètement manqué. A un moment, p. 228, m. 3 et 4, le motif de la romance : *Vision fugitive* est murmuré par l'orchestre. Ces banalités ne tardent pas, heureusement, à faire place à des pages de valeur réelle : la *Marche sainte*, le beau chant hébraïque : *Schemah Israël* et la *Danse sacrée*, qui est instrumentée d'une ravissante façon. L'accusation portée par les prêtres contre Jean a un certain caractère. Le thème de l'*Hosannah* est murmuré par la clarinette basse, les cors, les violons et les altos, quand Jean est amené dans le sanctuaire. L'interrogatoire du Prophète est une page réussie. Les réponses du Précurseur, sur une plaintive phrase de hautbois, sont d'une simplicité qui ne manque pas de grandeur. L'*allegro* de Salomé : *C'est Dieu que l'on te nomme...* respire l'enthousiasme et une foi ardente. Il est précédé d'un rappel de la phrase d'amour. Quand Hérode, plein de fureur, livre Jean au supplice, le thème de l'accusation des prêtres reparaît : L'*andante con moto* : *Frappez les Apôtres...* où les motifs symbolisant le double caractère évangélique et révolutionnaire de Jean éclatent fortissimo à l'orchestre, a de l'allure. Massenet a supprimé le médiocre final qui terminait autrefois cet acte et l'a remplacé par la reprise en ensemble de l'*allegro* : *C'est Dieu que l'on te nomme !* Le rideau tombe sur le motif apostolique.

Au premier tableau du quatrième acte, nous nous trouvons dans le souterrain du Temple où le prophète a été enfermé. Jean, dans sa prison, songe malgré lui à Salomé et à son amour. La jeune fille pénètre dans le souterrain. Le Prophète ne résiste plus et tombe dans les bras de la courtisane. Mais l'heure du supplice est arrivée. Des soldats séparent les deux amants.

Le Prélude ramène, délicieusement chanté par le quatuor *con sordini*, l'enlaçant motif d'amour de la courtisane. On le retrouve aussi quelque peu modifié, pages 296, 297, 300 et 301. L'*andante* de l'air de Jean est d'une heureuse expression mais, à partir du *piu mosso* de la p. 297, il tombe dans des formules d'une insipide banalité. Le duo entre Jean et Salomé est d'une fadeur écœurante. L'austère mangeur de sauterelles, le farouche habitant du désert, transformé en un roucoulant tourtereau, cela est vraiment par trop grotesque. Seul, l'*andantino* de Salomé, — du moins jusqu'à la lettre O : *Ami, la mort n'est pas cruelle...* est d'un sentiment ému et sincère. Quant à l'ensemble : *Il est beau de mourir...* c'est une des plus pitoyables choses de tout l'ouvrage. Ce passage est d'une platitude d'idées vraiment attristante. Le thème accusateur des prêtres gronde à l'orchestre quand

on annonce à Jean que l'heure du supplice est arrivée. La phrase d'amour reparait une dernière fois à la fin du tableau.

Le drame se dénoue dans la grande salle du palais d'Hérode. C'est fête chez le roi. Danses. Salomé accourt supplier la reine de la faire mourir avec celui qu'elle aime. Hérodiade, touchée de ses pleurs, sent remuer ses entrailles de mère. Elle est prête à céder lorsque le bourreau apparaît, un glaive sanglant à la main. Salomé tire son poignard et se rue sur la reine, qui lui révèle alors le secret de sa naissance. La jeune fille désespérée porte l'arme contre elle-même et se tue.

Le chœur des Romains est un de ces longs morceaux vulgaires et bruyants dont les Sociétés orphéoniques font leurs délices. La grande phrase qui, au deuxième tableau du second acte, accompagnait l'arrivée d'Hérode, retentit de nouveau quand le roi, la reine et Vitellius entrent dans la salle. Le ballet est brillant. Parmi les numéros les plus réussis, il faut citer les *Egyptiennes* et les *Gauloises*. Quant aux *Phéniciennes*, elles méritent une mention toute particulière. Une large phrase, à l'allure nonchalante et voluptueuse, émerge de l'orchestre, chantée à l'unisson par les cordes et accompagnée simplement par quelques notes des harpes et des cuivres. Brusquement, le mouvement devient plus rapide, le thème passe aux instruments de bois auxquels se mêlent les notes cristallines du clavier de timbres. Après une douzaine de mesures, le quatuor fait sa rentrée et le numéro s'achève dans un resplendissant tutti. Les dernières pages ne contiennent rien d'intéressant. L'auteur s'est contenté de prendre pour composer le final du dernier acte la phrase chantée par Hérodiade au quatrième tableau : *Si Dieu l'avait voulu*, de la confier ici à Salomé et de la développer en ensemble. Le procédé est commode sinon très artistique.

*
* *

Il y a de tout dans *Hérodiade*, du bon et du mauvais, de l'excellent et du pire, des pages d'une réelle inspiration à l'orchestration prestigieuse et des scènes de pur remplissage instrumentées de la plus tapageuse façon. Le *Roi de Lahore*, *Manon*, *Werther* sont bien supérieurs, dans leur ensemble, à cet ouvrage. Et pourtant *Hérodiade* est la partition qui renferme, me semble-t-il, les mélodies les plus caractéristiques de Monsieur Massenet. On y trouve en abondance ces phrases essentiellement charnelles, langoureuses et énervantes qui peuvent plaire un instant, mais dont le charme malsain ne ne laisse après lui que dégoût et regret. La Musique est femme a dit Wagner. La musique de Massenet, elle, est fille. Elle a de la fille les roueries éhontées et les épuisantes caresses. On peut l'aimer quelquefois, l'estimer jamais.

—•••••—



LE CID

(Académie nationale de Musique. — Novembre 1885)

— DMS —

Il est une fable du bon Lafontaine dont Monsieur Massenet aurait dû se souvenir quand l'idée lui prit d'écrire un opéra sur la donnée du *Cid*. C'est celle qui a pour titre *La grenouille et le bœuf*. Le chantre habituel des grandes *cocottes* anciennes et modernes était, moins que tout autre compositeur, apte à traduire musicalement l'héroïque tragédie immortalisée par Pierre Corneille. Mais Monsieur Massenet qui a toujours ignoré, et ignorera probablement toujours, la maxime : *Connais-toi toi-même*, accepta avec une candide présomption ce poème contraire à son talent d'un genre si particulier. Aussi, de cette union mal assortie d'un musicien efféminé, aux inspirations molles et énervantes, avec un sujet de sévère grandeur, n'est-il sorti qu'une œuvre débile destinée à tomber, avant peu, dans l'oubli.

Les amours de Chimène et de Rodrigue avaient déjà tenté plus d'une fois les musiciens. On compte cinq ou six opéras sur ce sujet. Le seul dont on ait gardé mémoire est *Chimène*, de Sacchini, qui contient quelques belles pages.

Le livret du *Cid* était primitivement destiné à Bizet. L'illustre auteur de *Carmen* avait déjà considérablement avancé la composition de cet ouvrage quand la mort vint le surprendre. Il est permis de supposer que Bizet aurait tiré du *Cid* un tout autre parti que Monsieur Massenet.

Les librettistes, MM. d'Ennery, Gallet et Blau, ont suivi dans leur pièce plutôt la donnée du drame de Guilhem de Castro que celle de la tragédie de Corneille dont ils se sont contentés d'intercaler plusieurs vers d'airain au milieu de leurs alexandrins de fer blanc. Chose encore plus grave, ils ont

osé dénaturer certains vers en y changeant des mots ou même des hémistiches complets. Les fabricants d'opéra n'ont jamais eu aucun respect pour les chefs-d'œuvre, mais je crois que les trois complices de Monsieur Massenet ont, cette fois, dépassé la mesure. En bonne justice de pareils outrages devraient être justiciables des tribunaux. Quoi qu'il en soit le livret du *Cid* offre tout ce qu'il faut : décors, ballets, bataille, cortège, costumes, pour faire briller la mise en scène de l'Académie nationale de Musique. Ceux qui se contentent uniquement du plaisir des yeux doivent se déclarer satisfaits. Nous allons voir si les autres, ceux venus pour entendre une belle œuvre musicale, peuvent en dire autant.

*
* *

L'ouverture, assez longue, fait entendre quelques-uns des principaux motifs de l'ouvrage. C'est, d'abord, une phrase d'un beau caractère qui semble symboliser les aspirations religieuses et mystiques de Rodrigue ; elle est exposée, sous deux rythmes différents, en un mouvement lent. Un thème, quelque peu *pompier*, spécial au roi, transformé ici et qui apparaîtra, plus loin sous sa forme principale, sépare les deux apparitions de cette phrase. Le mouvement animé qui vient ensuite est construit sur le farouche motif accompagnant le duel et sur la phrase de bravoure de Rodrigue après la provocation. Le thème royal revient, cette fois en sa forme vraie, puis, apparaît au *lento* de la p. 9, la tendre mélodie : *Ange ou femme*, qu'on peut considérer comme un motif d'amour. L'*allegro* ramène une seconde fois les mêmes thèmes. Vers la fin, la phrase religieuse du début reparait fragmentairement, mais dans un mouvement rapide et en valeurs augmentées ce qui lui enlève beaucoup de son expression. A part un passage, tout ce morceau est orchestré d'une façon bruyante et vide. Quant à sa texture symphonique, elle est plus que lâchée et n'offre aucun intérêt.

Les chœurs dialogués des seigneurs par lesquels s'ouvre le premier acte sont d'une extrême vulgarité. Citons comme des vrais modèles de trivialité les phrases :

Rodrigue est jeune encor...

Pour être chevalier

et :

C'est à vous que revient un tel honneur!

La réponse de Chimène : *Ah! je vois que mon père a lu dans mon âme...* est assez agréable. Par contre, son éclat de joie : *Aimer! je puis aimer librement devant tous*, ne vaut pas grand chose. Il y a surtout un certain membre de phrase : *A mes frères amours...* écrit sur les notes de l'accord d'*ut majeur* renversé, descendant du *sol* au dessus des lignes à l'*ut* en dessous, qui est du plus parfait ridicule comme concordance de l'expression musicale avec les paroles. Une gentilette ritournelle qui ferait bonne figure

dans une opérette souligne l'entrée de l'infante. Le début du chant de Chimène suppliant cette dernière de ne pas aimer Rodrigue revêt, par la simple altération de deux notes, une touchante mé'ancolie, mais tout le reste du duo est d'un style lamentablement vieillot.

Le second tableau s'ouvre par une brillante sonnerie de cloches. La phrase particulière au roi, entendue déjà dans l'ouverture, s'affirme dans les premières pages de cette scène. Le thème qui accompagne l'entrée de Rodrigue est d'une allure chevaleresque assez en situation ; il prépare bien le sacre du jeune homme par le roi. Toute cette scène est réussie ; les récits sont d'une bonne déclamation. Le roi donne l'accolade au fils de Don Diègue sur le beau motif religieux que j'ai signalé plus haut. Le chant de Rodrigue en l'honneur de son épée avec accompagnement de harpes et de trompettes n'est pas sans rappeler l'hymne du *Prophète : Roi du Ciel et des anges*, mais il est encore plus vulgaire. La reprise en ensemble loin d'atténuer cette impression l'augmente encore. Une adorable phrase vient dédommager un peu de ce fatras. C'est celle qui constitue le motif d'amour et qui est chantée, cette fois, en *sol bémol* par Rodrigue. On retrouve ici le vrai Massenet. Ce fragment, plein d'une passion langoureuse détonne malheureusement dans la bouche d'un héros comme Rodrigue. On aimerait à lui voir exprimer son amour avec des accents plus mâles. Avec la scène entre don Gormas et don Diègue, que le roi vient de nommer gouverneur de l'infant, commence le tripatouillage des vers de Corneille par les librettistes et leur travestissement par le musicien. Le chœur des amis du comte de Gormas raillant don Diègue désarmé est aussi mauvais au point de vue musical que choquant sous le rapport scénique. Faire insulter, dans le pays de la chevalerie, la faiblesse d'un vieillard par de nobles seigneurs, cela dépasse, même dans un grand opéra, la vraisemblance. Le monologue du vieillard : *Maintenant que je vive...* est conçu dans un style poncif, mais, à côté des pages précédentes, il arrive à faire une certaine illusion. Dans la scène entre Rodrigue et don Diègue, la réponse du jeune homme : *Tout autre que mon père l'éprouverait sur l'heure* a été rendue de la façon la plus grotesque par le musicien. La phrase en *ré mineur* de don Diègue : *C'est lui qui m'a frappé*, reprise ensuite en ensemble avec Rodrigue est d'une couleur italienne très prononcée, mais d'une juste expression. La fin de l'acte où reparait le motif d'amour est d'un grand effet théâtral.

Le premier tableau du second acte se passe dans une rue de Burgos. Les quelques mesures qui précèdent le lever du rideau sont basées sur le motif tourmenté du duel. Viennent ensuite les stances célèbres, auxquelles les librettistes ont touché d'une façon sacrilège et que le compositeur a traduites d'une manière quelconque pendant qu'à l'orchestre revient, assez fréquem-

ment, le thème du duel. Ce motif se maintient à l'accompagnement pendant les scènes de la provocation et du combat. Les auteurs du poème ont encore enchassé dans ces pages bon nombre des plus illustres vers de Corneille en se permettant d'en arranger, sans nécessité aucune, quelques-uns à leur sauce. Corneille corrigé par d'Ennery n'est-ce pas délicieux ? Quant à Monsieur Massenet s'il avait voulu parodier et ridiculiser une des scènes les plus fameuses de notre théâtre classique, il ne s'y serait pas pris d'autre façon. On ne peut rien imaginer de plus platement vulgaire que la notation de certains vers. On croirait, par moments, entendre une méchante opérette. Je recommande à l'attention les passages suivants :

Connais-tu bien don Diègue ?

A quatre pas d'ici je te le fais savoir !

Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées

La chaleur n'attend pas le nombre des années.

On dirait d'une véritable gageure. Le passage : *Oui ! tout autre que moi pourrait trembler d'effroi* se développe en un déplorable morceau de bravoure que n'aurait pas désavoué Donizetti. Quant au duel, voici ce qu'ont imaginé les auteurs. Les deux adversaires engagent le fer ; Rodrigue s'écrie :

Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître !

(Quelques passes en silence).

Et pour leur coup d'essai...

(passes en silence).

veulent des coups de maître.

Sur ces mots, le comte tombe mort. Corneille n'avait pas pensé à cela. Pauvre Corneille ! Il n'avait pas le talent de M. d'Ennery. Devant une pareille inconscience, on éprouve encore plus de tristesse que de colère. La réponse de Rodrigue à Don Diègue, heureux d'avoir retrouvé l'honneur : *Ce que je vous devais je vous l'ai bien rendu*, est encore un exemple typique de la façon dont Monsieur Massenet a su comprendre les vers du grand tragique français. Le dessin d'orchestre qui, p. 20 et 21, accompagne le dialogue entre Chimène et Don Gormas, reparait p. 129. Pendant que, dans le palais, les chœurs murmurent un *Requiem* sur le corps du comte qu'on vient d'y transporter, Chimène jure de venger son père et elle cherche dans l'assistance quel peut bien être le meurtrier. L'attitude de Rodrigue lui dévoile la vérité. Elle tombe évanouie. L'effet est dramatique, mais la musique qui l'accompagne demeure indifférente.

Le quatrième tableau, qui se déroule sur la grande place de Burgos, est occupé en partie par le ballet. Avant que celui-ci commence, l'infante distribue des aumônes à droite et à gauche en chantant deux couplets d'une

fade élégance dont le dernier est agrémenté, à la fin, d'une petite vocalise sans grande difficulté, écrite, évidemment, en vue des jeunes demoiselles désireuses de faire briller un organe aussi chlorotique, la plupart du temps, que leur goût. Le ballet se compose de sept numéros pleins d'entrain, de couleur et instrumentés d'une fort jolie façon ; mais ces danses, dont les différents motifs sont mis en œuvre avec une grande habileté de facture, sont d'un caractère espagnol des plus conventionnels. L'air dans lequel Chimène demande justice au roi manque d'émotion. Il ne contient pas un accent sincère et, tout comme au temps jadis, il se termine par une vocalise d'un goût plus que douteux. La défense de Don Diègue : *Qu'on est digne d'envie !* est un morceau de facture emphatique dont la boursoufflure laisse les auditeurs complètement froids. L'ensemble : *Oui, le sang veut du sang !* écrit dans la manière de Verdi, est d'une sonorité excessive. Il vise à la grandeur, mais n'y atteint jamais. L'intervention de l'envoyé maure, sur un motif qui essaie de paraître exotique, interrompt tout ce creux vacarme. La réponse du monarque, dont la dernière phrase est reprise en chœur, est quelque peu commune. Le motif royal reparait p. 223.

Le tableau de la Chambre de Chimène est précédé d'un prélude où la clarinette expose le motif principal de l'air suivant. On remarque aussi un retour du motif d'amour. L'air : *Pleurez, mes yeux*, bien écrit dans la forme archi-usée du grand opéra, avec récitatif et reprises, ne manque pourtant pas d'une certaine valeur. L'accompagnement, par exemple, est franchement mauvais ; la clarinette solo y exécute des traits d'un effet ridicule. Le duo entre Chimène et Rodrigue contient quelques jolis passages mélodiques dont la ligne élégamment dessinée rend d'une façon fort imparfaite la tragique grandeur de la scène. Rodrigue et Chimène chantent comme des Grioux et Manon. La rêverie à deux voix : *O jour de première tendresse* est fort agréable et la phrase : *Si d'un autre que toi j'avais appris les larmes*, d'une douce et prenante mélancolie. Mais l'exclamation : *Quoi ! faut-il que ce soit Chimène qui t'engage...* et les trois pages qui suivent, à part deux ou trois mesures, restent froides et sans aucune expression. Dès qu'il s'agit d'interpréter un sentiment héroïque le musicien s'essouffle sans parvenir à élever son inspiration. L'ensemble : *Ah ! mon cœur tressaille encore !* nous ramène aux mauvais jours de la Juive. Quant à l'élan de Rodrigue : *Paraissent Nacarras, Maures et Castillans !...* dont les vers ont été revus et corrigés par MM. d'Ennery et consorts, il est d'un grotesque achevé. Il faut remarquer, dans ce tableau, le retour de certains motifs. Au moment où Rodrigue entre dans la chambre, l'orchestre fait entendre de nouveau la phrase du duel. Le motif d'amour et un fragment du thème religieux réapparaissent aussi.

Le tableau du camp débute par un méchant chœur de soldats. Vient ensuite une *Rapsodie Mauresque* sur laquelle une almée exhibe la danse du ventre. Cette page est traitée avec une grande dextérité de facture. Le motif principal, chanté par le hautbois, est d'une allure simili-orientale dont l'originalité n'a rien d'excessif. En apprenant que les Maures les entourent de toutes parts, les soldats s'enfuient, non sans avoir chanté un autre chœur, tout aussi mauvais que le précédent. Le rideau tombe sur une belle phrase de Rodrigue : *Amis, au cœur fidèle...* pendant qu'à l'orchestre revient le mystique motif.

Le septième tableau, rempli par l'apparition de Saint-Jacques, est le meilleur de tout l'ouvrage. Je me suis laissé dire que Monsieur Massenet avait avoué, un jour, que c'était ce passage qui l'avait, avant tout, séduit dans le poème et qu'il avait écrit l'opéra entier spécialement pour lui. C'est peut-être pour cela que nous avons, par ailleurs, tant de faiblesses à déplorer dans cet ouvrage. Le récitatif : *Ah ! tout est bien fini !* est d'une expression résignée d'une grande justesse et la prière : *O souverain, ô juge, ô père !* soutenue par de larges accords des cuivres a vraiment du caractère. Enfin, la scène de l'apparition, avec les chœurs à bouches fermées, enveloppée dans une atmosphère instrumentale mystique et vaporeuse, est fort réussie. Pourquoi faut-il que le tableau suivant vienne rompre le charme par ses vulgarités tapageuses et ses vains remplissages ?

Les quelques mesures d'orchestre qui ouvrent le neuvième tableau sont bâties sur le motif de la Prière de Rodrigue. Aux soldats qui viennent lui annoncer la mort de son fils don Diègue répond par un air plein de noblesse sinon d'inspiration très neuve. Quant au trio qui vient ensuite, c'est une loque pitoyable. Il n'y a pas d'autre mot pour définir ce passage. Le roi arrive, annonce que Rodrigue est vainqueur et un changement à vue nous transporte dans la grande cour de l'Alhambra de Grenade qui, soit dit en passant, ne fut construit que deux siècles après l'époque réelle où s'est déroulée l'histoire, plus ou moins authentique, du Cid. Aux sons d'une marche, construites sur des motifs pris çà et là dans la partition, défilent successivement des princes arabes, des captives mauresques, des évêques, des danseuses. L'entrée de Rodrigue et son discours au roi ne sortent pas de la plus complète banalité. Les dernières pages, la courte scène entre le Cid et Chimène et le pardon final de cette dernière, ne contiennent rien de saillant. Le thème d'amour s'y fait entendre une dernière fois.

*
* * *

Dans son ensemble, le *Cid* est une œuvre manquée. Jamais la musique n'arrive à égaler l'héroïsme du sujet qu'en maints endroits, — on ne saurait trop y insister, — elle parodie d'une façon qui, pour être inconsciente n'en

est pas moins odieuse. L'apparition de Saint-Jacques, page d'une belle venue, les ballets, dont la réduction à quatre mains surnagera peut-être dans le naufrage de l'opéra, et quelques phrases mélodiques gracieuses empreintes de ce charme féminin propre à l'auteur, constituent, en tout et pour tout l'actif de cette partition. Œuvre sans conviction, sans élan, sans inspiration vraie, sans la moindre originalité, orchestrée, la plupart du temps, de la façon la plus creuse et la plus bruyante, le *Cid* ne laissera aucun souvenir dans les fastes de la Musique Française. Et ce sera justice.





PATRIE

(Académie Nationale de Musique. — Décembre 1886)

Quel merveilleux sujet d'opéra que *Patrie* ! Plus que tout autre, le beau drame de Sardou était apte à fournir un excellent livret. Entre les mains d'un musicien de génie, ou même tout simplement de talent original, *Patrie* aurait pu devenir le chant du cygne de l'opéra historique. Il n'en est, hélas que le suprême hoquet.

Le sujet de *Patrie* est trop connu pour que je le rappelle ici. Le livret auquel collabora M. Louis Gallet, suit le drame assez exactement. Il importe de signaler, pourtant, les quelques modifications qui y ont été apportées. Le caractère de Dolorès a été un peu atténué. Trois tableaux ont été supprimés : celui de la *Porte de Louvain*, le sixième qui se passe chez le duc et le septième qui contient la rencontre des condamnés et de Karloo. Par contre, les auteurs en ont ajouté un : celui de la Fête, où la fille du duc d'Albe, insultée par les Flamands voit Karloo prendre son parti. Rafaëla intervient aussi, dans l'opéra, à deux autres actes où elle ne paraît pas dans le drame. Au premier, où elle sauve une bande de prisonniers ; au quatrième, où elle obtient la grâce de Karloo qui n'est plus sollicitée, d'abord, par Dolorès. L'arrivée de la jeune fille au milieu de la scène de carnage de l'hôtel de ville est bien invraisemblable. La nécessité de condenser le drame, trop long pour un opéra, n'arrive pas à la justifier.

*
* *

Patrie ne possède pas d'ouverture. M. Paladilhe semble gêné, on le constate, à chaque instant, dans le courant de l'ouvrage, quand il lui faut développer une idée musicale. Il esquive avec soin la nécessité de la traiter symphoniquement. Après quelques mesures d'introduction le rideau se lève

sur le marché de la Vieille Boucherie. Les soldats espagnols, autour d'un bivac, jouent en chantant un bon vieux chœur comme les échos de l'Opéra en ont retenti depuis un siècle, célébrant « *les belles, la bière brune et le vin clair.* » Les différents récits qui viennent ensuite ont, à peu près, la même fraîcheur. Le premier morceau attirant un peu l'attention est l'air de la Trémoille racontant à Rysoor les circonstances qui l'ont amené en Flandre. Tout ce passage est lestement écrit dans un style d'opéra-comique qui peint bien l'élégance et l'insouciance du marquis. La scène entre celui-ci et le comte se développe sur un sombre dessin d'orchestre, mais les récits de Rysoor, narrant les malheurs de sa patrie, manquent de force expressive. Le compositeur semble s'être préoccupé surtout de faire lancer au baryton, sur des syllabes sans aucune importance, d'ailleurs, des *fa* et des *sol* *bémol*. Quand Rysoor parle au marquis de la fille du duc d'Albe, un gracieux motif émerge de l'orchestre. La scène du Tribunal est dramatique par elle-même ; la musique n'y ajoute rien, surtout quand elle se traîne en des vulgarités comme l'*allegretto* de Noircarmes : *Car, si le jour levé, vos armes ne sont pas à la maison de ville...* Le chœur des soldats raillant le sonneur est bien mené. L'air de Jonas, accompagné par une imitation de sonneries de cloches, a une certaine rondeur, mais il manque absolument d'originalité. L'*andante*: *Aujourd'hui plus de mascarades...* qui le suit immédiatement, lui est bien supérieur. Il y a là une vingtaine d'excellentes mesures, d'une émotion contenue, d'une tristesse intime très heureusement rendues. Le chœur des prisonniers et le grand ensemble que l'on trouve ensuite sont des pages purement conventionnelles ; elles marquent dans la marche du drame un fâcheux temps d'arrêt. A l'entrée de Rafaëla, il y a quelques jolies mesures d'orchestre, mais l'*arioso* : *Même légèrement, je défends qu'on punisse* est un de ces méchants morceaux dont les princesses d'opéra ont la spécialité. Pourtant M. Paladilhe, par une discrétion dont on doit le louer, ne l'a pas agrémenté de vocalises. L'*Angelus*, page correctement écrite, d'après des formules archi-connues, n'offre aucun intérêt. Dans l'interrogatoire de Rysoor, la phrase de celui-ci à la Trémoille : *Je l'aimais comme un fou quand j'implorais sa main* est pleurnicharde plutôt qu'émue. L'*allegretto* chanté par Rincon : *Je rentrais ayant bien soupe...* ferait assez bonne figure dans un opéra-comique, voire même dans une opérette. Rien à signaler au point de vue musical dans la dramatique scène où Rysoor interroge Rincon. Le comte exhale sa douleur en une phrase sans accent. La fin de l'acte avec la retraite et les cris lointains : *Tendez les chaînes*, est d'un effet pittoresque.

Le second tableau est encore moins bon que le premier. Que dire, en effet, de l'air d'entrée de Dolorès et de son duo avec Karloo, sinon que toutes ces pages sont le triomphe de la banalité et du lieu commun. Ces deux person-

nages sont, musicalement, deux marionnettes sans caractère. Dans leurs chants, pas un élan spontané et vrai. M. Paladilhe ayant en sa possession toute la série de *clichés* qui, depuis Rossini et Meyerbeer ont servi à traduire l'amour, la haine, le remords, la crainte, en tire de nouvelles épreuves, voilà tout. Il n'y a guère à citer qu'un *andante* de Dolorès : *Enfant, laisse en ton cœur la flamme qui l'embrace*, d'un charme assez caressant. La scène de la conjuration ne sort pas, elle aussi, des sentiers battus. Le duo entre le comte et sa femme n'a pas mieux inspiré le musicien que celui entre Karloo et Dolorès. Dans cette scène, bien propre pourtant aux développements musicaux, on ne trouve pas un seul cri de passion sincère, une seule mélodie jaillie du cœur. Des formules encore, des formules toujours !

Le troisième tableau est occupé, en sa majeure partie, par un grand ballet aux idées quelconques, à l'instrumentation souvent vulgaire. Le *madrigal* de la Trémoille est un agréable pastiche ; la *pavane* chantée par les chœurs, à bouches tantôt ouvertes et tantôt fermées, sur un chant du marquis et de Rafaële possède une certaine grâce. Les seigneurs flamands invités à danser avec la fille du duc d'Albe s'éloignent. Karloo qui voit la douloureuse émotion de Rafaële, à la suite de cette insulte, excuse ses compagnons en un *andante* fadasse.

Le troisième acte est précédé d'un Prélude bâti sur un motif qu'on réentendra plusieurs fois dans la suite et qui s'applique évidemment au duc d'Albe. C'est le seul échantillon de thème conducteur que présente toute la partition. La berceuse murmurée par le duc : *Douce enfant, mon amour...* est d'un poncif achevé. L'*allegro* de Karloo : *Ah ! connaissez mieux cette rude épée...* n'est pas autre chose qu'un air de bravoure vulgaire ; enfin le trio entre le duc, Van der Noot et Rafaële est franchement mauvais. Une petite phrase de la jeune fille : *Hélas ! j'espérais tant le voir de nos amis*, vient mettre, néanmoins, une jolie note de douce mélancolie dans tout ce fatras sans la moindre valeur. La scène de la dénonciation, d'une intensité si puissante dans le drame de Sardou, est desservie ici par la musique qui reste, tout le temps, d'une médiocrité et d'une insignifiance rares. Ce n'est pas par une phrase d'inspiration veule comme celle répétée plusieurs fois par Dolorès : *O trahison horrible ! O déchirant remords !* que peut s'exprimer, comme il le faudrait, l'état d'âme de la criminelle et malheureuse femme. Une fois de plus M. Paladilhe a passé à côté d'une situation sans la traiter.

Le quatrième acte, — celui de l'Hôtel de Ville, — est le meilleur, le moins médiocre serait plus juste, de tous. Les quelques mesures d'introduction font entendre la ritournelle et certain fragment de l'air de Rysoort.



C'est ici le berceau de notre liberté..., morceau bien écrit pour la voix et d'une belle déclamation, mais empreint de plus de grandiloquence que de vraie grandeur. Dans la scène entre Rysoor et Karloo, il faut faire bon marché de l'*allegro* du comte : *Ah ! voleur d'amour, oui, je veux ta vie...*, de la réponse du jeune homme : *Ah ! la mort ! la mort ! ici je l'implore !* du court ensemble auquel elle donne naissance, de l'exclamation : *Va ! la Flandre t'appelle*, de l'*allegro* : *Oui, j'irai dans la bataille* et de la fin entière du duo. Tout cela a traîné partout. C'est lamentablement vide d'idées. Par contre, l'*adagio* de Rysoor : *Ah ! malheureux que j'aimais tant*, d'une douleur indicible et résignée, mérite de retenir l'attention. Avec l'appel de Karloo aux Flamands, nous retombons dans les pires platitudes. Des accents pareils ne sont guère faits pour exalter les courages ! L'envahissement de l'Hôtel de Ville par les Espagnols, sur un rythme de charge, est d'un effet dramatique. A l'entrée du duc d'Albe reparait le dessin que j'ai déjà signalé au prélude du troisième acte.

La scène où d'Albe veut arracher au sonneur Jonas le secret du signal qui doit avertir Guillaume d'Orange est sobrement traitée. L'*Invocation* chantée par Rysoor et reprise par les chœurs est encore un de ces morceaux de pure convention et archi-resassés. L'arrivée de Rafaëla est, je l'ai déjà dit, d'une invraisemblance un peu forte, et l'ensemble final, qu'elle conduit, est d'un style déplorablement vieillot. Il est précédé d'un air où Rysoor fait ses adieux au cadavre du sonneur. Ce fragment, dont la ligne mélodique d'une inspiration très gounodienne est d'une grâce émue, prend, tout de suite, dans le néant de l'œuvre, une envergure qu'il ne possède pas en réalité.

Le cinquième acte s'ouvre par un air sans caractère de Dolorès. Le duo entre Karloo et la comtesse, avec ses insupportables répétitions de paroles, est sec et banal. A la scène finale, le chant du *Dies iræ*, entendu au loin, produit son effet habituel. Quant au débat suprême entre le jeune homme et sa maîtresse, il est dénué de tout élan sincère.

*
* *

M. Paladilhe fut un enfant prodige. A 16 ans, il obtenait le Prix de Rome et, de la villa Médicis, il rapportait une simple mélodie : *Mandolinata*, qui suffit à le rendre célèbre. A cette époque, on n'en demandait pas davantage. Depuis lors, aucune de ses œuvres, ni le *Passant*, ni l'*Amour africain*, ni *Suzanne*, ni *Diana*, ni enfin *Patrie*, dont le succès relatif fut uniquement dû à la célébrité du drame de Sardou, ne révélèrent un musicien personnel. M. Paladilhe sait son métier, mais il semble qu'il n'a rien à dire. Il ne fait que répéter ce qui a déjà été dit cent fois avant lui et presque toujours mieux. Voilà le gros défaut de *Patrie*. A chaque instant

on salue, dans cette partition, d'anciennes connaissances ; à chaque instant on a l'impression énervante du déjà entendu. Il y a de tout dans l'opéra de M. Paladilhe : du Meyerbeer, du Gounod, du Verdi, voire même du Rossini. Il y a aussi un bout de phrase d'allure wagnérienne !. Pas une fois, — même dans les passages un peu réussis de l'ouvrage, — on ne se trouve en présence de pages vraiment originales, ayant un style, une forme, une couleur bien à elles. La chose est attristante à constater. Respectueux de la tradition, M. Paladilhe a voulu faire un grand opéra historique. La tradition, au lieu de vivifier son inspiration, l'a tarie. Le compositeur est constamment resté au-dessous de son livret. Celui-ci domine toujours la musique ou, plus réellement, il l'absorbe. Sauf les rares exceptions que j'ai signalées, on sent, dans les mélodies de M. Paladilhe, un manque absolu de conviction, de sincérité. Chez lui, tout est voulu, jamais senti. M. Paladilhe est resté étranger au grand mouvement musical suscité par Richard Wagner. Dans ses accompagnements, jamais la moindre préoccupation symphonique. Quant à son orchestration, elle est lourde, bruyante et vulgaire. Et pourtant, certain critique, dont la spécialité est de traîner dans la boue tous les musiciens vraiment originaux de l'Ecole française, a osé déclarer qu'après une œuvre pareille M. Paladilhe avait bien mérité de son pays !!!

Cette partition est venue trop tard dans un monde trop vieux. Elle est plus qu'une œuvre mauvaise, elle est une œuvre inutile. M. Paladilhe reste après *Patrie*, comme auparavant, l'auteur de *Mandolinata*.





ASCANIO

(Académie Nationale de Musique. — Mars 1890)

Les sujets historiques, les intrigues mélodramatiques et embrouillées ont, pour M. Saint-Saëns, un attrait irrésistible. Les expériences, relativement malheureuses, d'*Etienne Marcel* et d'*Henry VIII* n'ont pas éclairé l'illustre musicien qui demeure entêté dans sa conviction. S'il est de notre devoir de la respecter, car elle est sincère, il est aussi de notre droit de la déplorer, puisque nous l'estimons funeste. L'idée de transformer en opéra le drame de *Benvenuto Cellini* tiré, jadis, par M. Paul Meurice, d'un roman d'Alexandre Dumas intitulé *Ascanio*, pour la plus grande gloire de l'acteur Mélingue, est bien l'une des plus bizarres qui aient poussé dans la cervelle d'un compositeur. Jamais sujet ne fut moins musical. M. Saint-Saëns nie, il est vrai, qu'il existe des sujets plus ou moins propres à la musique. Toute pièce, pour lui, du moment qu'elle offre des situations violemment dramatiques, est apte à la traduction musicale. Voilà où git l'erreur de l'illustre auteur de *Samson et Dalila*. Non ! La musique est impuissante à rendre des faits brutaux, des intrigues compliquées, des actions tout en surface. Elle est faite pour révéler et commenter des états d'âme, pour exprimer des sentiments d'une large humanité et pour cela les sujets simples et dénués de toute complication sont le plus favorable à sa libre expansion. M. Camille Saint-Saëns s'est d'ailleurs chargé lui-même de donner un éclatant démenti à ses théories sur la musicalité du *mélo*, en écrivant le plus incontestable chef-d'œuvre sur un poème légendaire, d'une simplicité extrême, que certains pontifes de l'art dramatique ont déclaré et déclarent encore « n'être pas du Théâtre ». *Samson et Dalila* n'est certes pas une pièce selon l'esthétique des fournisseurs patentés du *boulevard du Crime*, mais c'est une

œuvre éminemment propre à la musique, justement parce qu'elle néglige toutes les ficelles, tous les artifices du métier, que l'art des sons ne peut s'assimiler, pour rester avant tout, humaine.

Mais dans le noir *mélo* de M. Meurice où quatre amours : amour de la duchesse d'Etampes pour Ascanio, amour de Scozzonne pour Benvenuto, amours d'Ascanio et de Benvenuto pour Colombe, s'enchevêtrent et se heurtent au milieu des rivalités de François I et de Charles-Quint et des préoccupations que donne au grand orfèvre la fonte de la statue de Jupiter, pour aboutir à la découverte du cadavre d'une femme enfermée vivante dans un immense reliquaire, y a-t-il le moindre élément lyrique naissant de l'action elle-même ? Celle-ci, au lieu de recevoir de la musique une force nouvelle, est plutôt affaiblie par son union avec un moyen d'expression que de pareilles complications scéniques frappent toujours d'impuissance.

*
*
*

Quel résultat pourrait-on bien obtenir en attelant à la moderne locomotive la massive patache qui, jadis, traînait nos pères ? La tentative faite par Saint-Saëns avec la partition d'*Ascanio* est d'un genre analogue. De toutes les œuvres du grand compositeur, *Ascanio* est celle où il a employé avec le plus de rigueur le système des *leitmotive*. Ceux-ci sont traités avec une habileté extrême, triturés, transformés d'une prodigieuse façon qui évoque le souvenir des *Maitres chanteurs*. Seulement, chez Wagner, le *leitmotiv* est un don inné. Wagner pense, si j'ose m'exprimer ainsi, en *leitmotive*. Sous sa plume le *leitmotiv* arrive naturellement et s'enchâsse dans la trame symphonique sans que l'on puisse trouver une solution de continuité. Les dernières œuvres de Wagner ne pouvaient être conçues et réalisées en dehors des thèmes conducteurs, qui sont leur essence même. Pour *Ascanio*, au contraire, l'emploi des *leitmotive* n'est nullement une conséquence naturelle. Le compositeur en a fait usage avec une incontestable virtuosité mais sans être le moins du monde convaincu de leur utilité. Et la meilleure preuve, c'est qu'en nombre de passages, où le retour des thèmes conducteurs était impérieusement indiqué, M. Saint-Saëns, pour bien montrer son scepticisme à leur égard, a négligé de s'en servir. Qu'importe qu'une partition soit bourrée de *leitmotive*, développés ou non, si elle est dévorée par une foule de plantes parasites, si la cohésion du fond avec la forme n'est jamais complète, si les matériaux accouplés jurent à chaque instant ensemble. *Ascanio*, où M. Saint-Saëns a voulu unir en un assemblage bizarre les styles du vieil opéra et du drame lyrique moderne, est dans ce cas. Rien de vraiment viable ne pouvait sortir de cet accouplement tout aussi contre nature que celui de la carpe et du lapin.

Quelques mots, maintenant, sur les *leitmotive* d'*Ascanio*. Je l'ai déjà dit plusieurs fois, mais je ne saurais trop le répéter : un *leitmotiv* doit avoir,

avant tout, deux qualités primordiales : il doit être *caractéristique* et *caractérisé*. Il faut que, par sa configuration mélodique ou son essence harmonique, il possède une puissance évocatrice et qu'il ait une physionomie si frappante que, du premier coup, il se grave dans la mémoire de l'auditeur. Wagner nous offre de merveilleux exemples de thèmes conducteurs. Est-il utile de rappeler la force expressive des motifs du *Désir*, de la *Mort*, du *Regard*, dans *Tristan et Isolde*, de l'*Epée*, de l'*Or*, des *Wœlsungen*, de l'*Amour*, de *Siegfried*, dans la *Tétralogie*. Tous ces thèmes, une fois entendus, seront reconnus sans peine, quelles que soient leurs transformations, grâce à leur « *habitus* » si particulier, si typique. Or les *leitmotifs* d'*Ascanio* manquent, presque tous, de cette double qualité. Ils sont insignifiants pour la plupart et leur relief est si peu prononcé qu'on a souvent de la peine à les retrouver. La qualité mélodique de ses thèmes semble, d'ailleurs, fort peu préoccuper M. Saint-Saëns, Pour peu qu'ils soient favorables à un travail symphonique, le compositeur ne s'occupe guère de leur valeur intrinsèque. Il a cela de commun avec un autre grand musicien qui a nom Mozart. Ne reste-t-on pas souvent stupéfait de l'insignifiance et de la banalité de certains thèmes de l'auteur de *Don Juan* ? A son exemple, M. Saint-Saëns travaille de façon merveilleuse des matériaux de qualité parfois très secondaire.

*
* *
*

Le premier tableau du premier acte se passe dans l'atelier de Benvenuto Cellini. Celui-ci apprend par un de ses apprentis, Pagolo, que son élève préféré, Ascanio, a reçu un billet mystérieux. La florentine Scozzone, maîtresse du grand orfèvre, lui révèle, au cours d'une scène de jalousie, un instant après, que cette lettre vient de la duchesse d'Etampes. Benvenuto se promet d'empêcher la maîtresse du roi de France de compromettre Ascanio en une aventure périlleuse. François I^{er}, la duchesse d'Etampes et de nombreux seigneurs viennent visiter les merveilles de l'atelier de l'artiste italien. La duchesse lance de brûlantes œillades à Ascanio et elle lui fait la commande d'un bijou. Le roi admire fort la maquette de la statue de Jupiter et il commande à Benvenuto de la lui fondre en or. A cet effet il lui accorde l'hôtel du Grand Nesle pour y installer commodément ses ateliers.

Seules, quelques mesures d'introduction précèdent le lever du rideau. Elles font entendre, superposés, deux des principaux motifs de l'œuvre. L'un, exposé dans sa forme principale par les instruments à vent, se rapporte à Cellini et plus particulièrement à Cellini artiste ; il est sans aucun caractère. Le second, beaucoup plus expressif dans sa grande simplicité, symbolise le *Travail*. Ces deux motifs reviennent renversés p. 4, m. 10 (*), quand le maître constate que le travail de Pagolo est défectueux. L'idée

(*) Il existe deux éditions d'*Ascanio*, Toutes les indications paginales de la présente étude ont trait à la première version.

est ingénieuse. Une transformation fort intéressante du thème de Benvenuto se rencontre, même page, m. 3. La profonde affection que Cellini éprouve pour Ascanio est soulignée p. 3 m. 9, 10, par un thème confié aux violons. Aussitôt après, mais cette fois au chant, thème d'*Ascanio*. Ces différents motifs occupent la première scène dont tous les dialogues sont légèrement et spirituellement traités. Dans la seconde scène où Benvenuto interroge Ascanio, nous faisons connaissance avec trois nouveaux thèmes conducteurs. Voici d'abord p. 12, m. 1 et 2, au chant, celui du *Dévouement*, qui donne naissance à une mélodie pleine de tendresse sinon d'originalité. Puis p. 13, m. 7, celui de la *Lettre*, exemple frappant de ces thèmes sans physionomie, sans couleur et sans vie comme il en existe, malheureusement trop, dans cette partition. Ascanio sans nommer la femme, confie à son maître qu'il est amoureux. Il fait cet aveu dans une romance assez agréable soutenue à l'orchestre par le motif spécial à l'amour d'Ascanio pour Colombe. Les premières mesures de la réponse de Benvenuto offrent une ressemblance frappante avec certain passage de *Proserpine*.

Une belle et large phrase chante, p. 18 et 19, l'ardente passion que Scozzonne éprouve pour Cellini. Un autre thème, exposé p. 20, m. 7 et 8, est chargé d'exprimer l'esprit de sacrifice de la jeune femme. Enfin, la jalousie qui l'anime se synthétise plus loin dans un motif entendu p. 23, m. 10 et 11. Au point de vue spécialement vocal, il faut remarquer le *scherzando*, de Benvenuto : *Jeanne, je t'ai nommée à bon droit « Casse-Cou », « Scozzonne ! »* dont le début est tout à fait charmant et le *largo* : *Tu n'as qu'une rivale, l'éternelle beauté qui fait l'art immortel*, d'une grande pureté de lignes et dont le principal motif, p. 24, m. 4 et 5, est appelé à symboliser la *Beauté*. Un autre thème est à signaler p. 25, m. 1 et suiv. C'est celui d'*Hébé*, la statuette pour laquelle Benvenuto cherche un idéal modèle qu'il n'a pu encore trouver. Le morceau d'ensemble des p. 25, 26, et 27, est assez médiocre. Un délicat et élégant motif, qui silhouette à merveille François I^{er}, est murmuré par la flûte au moment de son entrée dans l'atelier. Les thèmes propres à la duchesse d'Etampes apparaissent le premier p. 40, m. 3, 4, 5, le second, même page, m. 15, le troisième, p. 41, m. 7, commentant tour à tour la *coquetterie*, la *fierté* et la *passion* de la maîtresse du roi. Le rôle de la duchesse, à côté de quelques phrases gracieuses, contient certaine vocalise d'une inopportunité désagréable. Le roi s'arrête devant la maquette de la statue de Jupiter et son admiration se traduit par un chant majestueux, célébrant le maître du tonnerre. Le thème principal de ce fragment reviendra, désormais, pour désigner le chef d'œuvre définitif que François I^{er} attend du grand artiste. Dans les dernières pages du tableau s'affirment deux autres *leitmotive* : celui du *Grand Nesle*, p. 48, m. 7 et 8, et celui de *Charles-Quint*, p. 49, m. 14 et 15, d'une allure plus vulgaire que royale,

Le deuxième tableau se déroule sur la place des Augustins, devant les deux Nesle. Est-il bien utile de signaler p. 55, m. 21, le court dessin que M. Charles Malherbe, dans l'étude si documentée et si intéressante qu'il a consacrée à *Ascanio*, dénomme motif du petit Nesle ? Je ne le crois pas. Je me demande si vraiment le musicien a voulu attacher à ce sextolet une signification précise. Le chœur des écoliers, par lequel débute le tableau, est d'un charmant entrain. C'est bien là du vrai Saint-Saëns. Dans l'entretien entre Ascanio et Colombe on trouve quelques jolies idées mélodiques, notamment une phrase caressante de la jeune fille : *Le Grand Nesle, un nid de feuillage, un séjour paisible et charmant*. Une transformation du motif d'*Amour* accompagne tout le début de la scène. On retrouve aussi p. 65, le thème du *Travail*. L'arrivée d'un mendiant fait bientôt dégénérer ce duo en un trio qui est bien la plus mauvaise chose de toute la partition. Les qualités de facture ne peuvent arriver à déguiser ici la pauvreté de ces mélodies fades et pleurnichardes écrites dans l'unique souci des applaudissements du public. Dans une lettre adressée à son librettiste, M. Gallet, et rendue publique, le musicien en a fait, d'ailleurs, l'aveu : « C'est une note que Gounod et Massenet ont déjà chantée, dit-il, mais je crois qu'on la réentendra avec plaisir. » Quelle tristesse de lire de pareilles paroles sous la plume d'un artiste comme M. Saint-Saëns et quel démoralisant exemple pour les jeunes compositeurs que d'entendre un homme arrivé à la fin d'une carrière glorieuse parler ainsi ! A l'époque où M. Saint-Saëns composait *Samson et Dalila*, il songeait peu à plaire au public. Celui-ci lui fit payer cher cette indifférence et le chef-d'œuvre attendit treize ans avant qu'un théâtre français consentit à lui ouvrir ses portes. En revanche, *Samson et Dalila* vivra autant que la Musique.

La plus grande partie de la scène où éclate la mauvaise humeur de d'Estourville, furieux que le roi ait donné le Grand Nesle à Benvenuto est traitée dans un style léger et spirituel qui frise souvent l'opérette et laisse déjà pressentir *Phryné*. Le motif propre à d'Estourville se fait entendre p. 80, m. 14. La duchesse d'Etampes arrive masquée au rendez-vous qu'elle a donné à Ascanio dans la lettre mystérieuse dont il a été question au premier tableau. La maîtresse du roi congédie Scozzonne qui lui recommande la prudence et elle s'avance vers Ascanio. Mais alors, Cellini intervient. Resté seul avec la duchesse, il la supplie de ne pas aimer son élève préféré et il lui fait comprendre qu'il connaît sa personnalité véritable. Furieuse de se voir découverte, M^{me} d'Etampes jure de se venger et elle encourage d'Estourville à ne pas ouvrir à Benvenuto les portes du Nesle. Dans ces deux scènes on retrouve les différents motifs de la duchesse, transformés souvent d'heureuse façon, et le thème de l'*affection* de Benvenuto pour Ascanio. A part une phrase de l'orfèvre : *Il est deux nobles cœurs que j'aime*, elles ne contiennent rien de particulièrement remarquable sous le

rapport vocal. Dans la foule qui sort de l'Eglise, voici que, tout à coup, Benvenuto Cellini aperçoit Colombe. Il reste stupéfait. C'est Hébé vivante qu'il a devant les yeux. Quand il apprend que cette divine enfant est la fille du prévôt de Paris, qu'elle loge au Petit Nesle et qu'il pourra l'apercevoir chaque jour, il se promet bien de la prendre comme modèle sans qu'elle sans doute. A l'orchestre reviennent les motifs de la *Beauté* et d'*Hébé*. On réentend aussi celui du *Travail* et, quand Scozzonne se sent mordue au cœur par la jalousie à la vue de l'effet produit par Colombe sur son amant, de pénétrants accords expriment excellemment la souffrance de l'italienne. D'Estourville ayant refusé l'accès du Grand Nesle à Benvenuto, celui-ci et ses élèves le prennent d'assaut. Tout ce final est écrit avec une verve incomparable, une gaieté et un entrain extraordinaires. A l'accompagnement signalons une modification du thème de Benvenuto et une déformation fort amusante de celui de d'Estourville. La sommation d'Ascanio au prévôt, morceau écrit sans accompagnement et dans un style archaïque, avec un écho lointain répétant certain mot, est un épisode des plus réussis.

Le premier tableau du deuxième acte a pour cadre l'atelier de Benvenuto, au Grand Nesle. Les élèves achèvent un immense reliquaire, en forme de châsse, destiné aux Ursulines. Le motif propre à ces religieuses apparaît au chant p. 144. Scozzonne chante une chanson florentine, empruntée, dit la partition, à une composition du XVI^e siècle. Ce morceau écrit uniquement pour faire briller la virtuosité de l'interprète, est légèrement vulgaire, et les apprentis l'applaudissent en un chœur d'une banalité extrême. Pagolo est enfermé par ses camarades dans le reliquaire. L'élève goûte peu cette plaisanterie. A ce moment retentit p. 154, m. 6, 7, 8, lancée par deux trombones, une phrase d'une allure sinistre. Ce motif, qui réparaît p. 156 et 157, est celui de la *Châsse*. Ascanio, pensant à Colombe, chante une romance : *A l'ombre des noires tours...*, petit hors-d'œuvre qui ne manque pas d'un certain agrément. Cellini, resté seul, attend impatiemment la promenade de Colombe dans les jardins du Petit Nesle. C'est pendant ces courts instants que le sculpteur, à l'insu de la jeune fille, la prend comme modèle. A l'orchestre, passent et repassent les thèmes d'*Hébé* et de la *Beauté*. Ce dernier subit plusieurs notables transformations. Colombe apparaît dans le jardin, chantant une ballade sans accompagnement, aux mesures alternées à 2/4 et à 3/4, d'une adorable mélancolie. Le *moderato* de Benvenuto : *O douce Hébé, candeur, jeunesse...* et l'*allegro* qui suit, ont un grand charme. Un noble et chaleureux enthousiasme palpite dans l'invocation : *Brûle moi flamme du génie !...* La situation est ici bien musicale et, par là même, l'inspiration du compositeur s'élève et devient plus franche. Scozzonne survient et fait une scène à Cellini qui lui a refusé de voir la statuette d'Hébé. Ce duo, peu intéressant au point de vue de l'expression

mélodique, se déroule presque entièrement sur le motif de la *Jalousie* diversement varié. A remarquer pourtant le 3/4 de la page 181. Ascanio arrive après la sortie de Scozzonne et Benvenuto accorde à son élève ce qu'il a refusé à sa maîtresse. Il soulève le voile qui cache la statue d'Hébé et il avoue qu'il aime son modèle. Ascanio reconnaît avec douleur les traits de Colombe, mais il se contient. Dans cette scène, l'emploi des *leitmotive* n'est plus aussi rigoureux. C'est ainsi que l'*allegro* de Benvenuto : *O Beauté, j'ai compris ta puissance*, qui cotoie la banalité de bien près sans cependant y tomber, possède un accompagnement sans intérêt, alors que le rappel des différents thèmes à signification esthétique était, là, tout indiqué. Mais voici qu'une musique grotesque éclate, là-bas, dans les jardins du Petit Nesle. Scozzonne apprend à son amant que c'est le fiancé destiné par la duchesse d'Etampes à M^{lle} d'Estourville qui lui donne une sérénade. Le mariage doit avoir lieu prochainement. Benvenuto se promet de mettre obstacle à cet hymen et, comme une lettre du roi de France lui apporte la nouvelle de sa disgrâce, résultat des intrigues de M^{me} d'Etampes, il part trouver Charles-Quint qui l'a fait mander. La fin de ce tableau n'offre aucun intérêt musical.

Au quatrième tableau, nous sommes au Louvre, chez la duchesse d'Etampes. Un court entr'acte ramène le charmant motif de François I^{er}. Celui-ci chante à sa maîtresse un madrigal qui est un délicieux et fin pastiche. Le premier couplet de ce petit hors-d'œuvre mérite de survivre à la partition. Quant au second, écrit pour deux voix, avec adjonction de vocalises à la partie de soprano, il ne vaut pas grand'chose. Le roi sorti, Ascanio est introduit près de la duchesse. Il lui apporte le bijou commandé. M^{me} d'Etampes fait au jeune homme les avances les moins déguisées, mais celui-ci ne les comprend pas. Colombe arrive pour supplier la duchesse de ne pas la marier avec d'Orbec. Ascanio se trahit alors et avoue son amour. Rage de la maîtresse du roi. Ces deux scènes sont déplorablement vides. Aucune idée saillante, aucune phrase vraiment jaillie du cœur, mais souvent des vulgarités, comme l'offre d'Ascanio : *Mais s'il faut pour vous protéger...* ou bien le méchant trio qui termine le tableau. Seul le côté symphonique offre quelque valeur. En outre des motifs déjà connus, spéciaux à Ascanio et à la duchesse, il faut en citer deux nouveaux. L'un qui appartient encore à cette dernière, proclame, p. 219, m. 7 et suiv., son désir de *Vengeance* ; l'autre, déroulé par le cor, p. 220, m. 8 et 9, s'applique à Colombe dont il symbolise la *Pureté* (*).

Le troisième acte nous fait assister, dans les jardins de Fontainebleau, à la fête offerte par François I^{er} à Charles-Quint. Un noble unisson des

(*) La plus grande partie de ce tableau a été coupée à l'Opéra. Les quelques fragments qui sont restés ont été transportés à l'acte suivant.

cordes, comme on en trouve chez M. Saint-Saëns plusieurs exemples, coupé par des sonneries de trompettes et de trombones placés sur la scène, accompagne l'arrivée de la cour. François I^{er}, froissé de voir Cellini parmi les seigneurs de la suite de Charles-Quint, en fait l'observation à celui-ci. Les choses vont s'envenimer quand Benvenuto intervient, proteste de son respect pour le roi de France et propose de fondre sous trois jours la statue de Jupiter. François I^{er} lui promet, en récompense, de lui accorder toute faveur qu'il lui demandera. Cette scène est bien traitée. On s'étonne pourtant que le débat entre les deux souverains ne se passe pas sur leurs motifs respectifs. Ceux du *Travail* et de *Jupiter* reparaissent quand Benvenuto se défend auprès de François I^{er}. Celui de la *Pureté* revient lorsque la duchesse insiste auprès du roi pour que le mariage de Colombe avec M. d'Orbec ait lieu dès le lendemain. Ce bref délai désespère Benvenuto qui comptait demander comme récompense la jeune fille au roi.

Le ballet demeurera au répertoire des concerts. Il se compose de douze numéros, dont six sont empruntés à des danses du temps. Tous ces morceaux, instrumentés de la façon la plus délicate, sont un enchantement pour l'oreille. Parmi les plus réussis, je citerai les n^{os} 2 et 3, l'apparition d'Apollon et des Muses et celle de Psyché, d'une grâce, d'une fraîcheur exquis. Par contre, le solo de flûte du n^o 9 n'est pas d'un effet très heureux. L'apothéose a de la majesté.

Le quatrième acte nous ramène dans l'atelier du Grand Nesle. Pagolo apprend à la duchesse et à Scozzonne le dessein formé par Benvenuto de soustraire Colombe à d'Orbec en la cachant dans le grand reliquaire, qu'il fera ensuite transporter aux Ursulines où la jeune fille trouvera un refuge assuré auprès de la supérieure, sa marraine. La duchesse, quand Pagolo s'est éloigné, révèle alors à Scozzonne l'idée infernale que vient de lui suggérer son amour déçu. Elle fera monter le reliquaire chez elle sous prétexte de l'examiner et, pendant trois jours, elle oubliera de le renvoyer. Quand Benvenuto l'ouvrira, il n'y trouvera plus qu'un cadavre. Cette scène est écrite, presque en son entier, en un *parlando* rapide. L'auteur a si bien senti la non musicalité de toutes ces situations embrouillées qu'il a préféré laisser dominer l'orchestre. Celui-ci revêt ici une couleur sombre bien en situation. Les thèmes de la duchesse et de Scozzonne subissent de nouvelles transformations. Le motif de la *Chasse* revient aussi plusieurs fois. Un nouveau thème, celui du *Crime* se fait entendre p. 312, m. 2 et 3, à la voix. L'*allegro* chanté par Scozzonne, une fois la duchesse sortie, est conçu dans un style suranné. L'emploi des thèmes conducteurs était pourtant tout indiqué, dans ce morceau, pour exprimer l'état d'âme de la jalouse italienne. Benvenuto arrive tout joyeux et il se met à plaisanter sa maîtresse. Celle-ci, dans un mouvement d'exaspération, finit par lui dénoncer les amours de Colombe

et d'Ascanio. Et comme elle aperçoit ces derniers, elle fait cacher le maître dans un coin de l'atelier. Les différents motifs de Scozzonne forment l'accompagnement de cette scène. Tandis que le thème de la *Pureté* murmure à la flûte, Colombe pénètre dans l'atelier. Le même motif subit p. 32, 1. m. 5 et suiv. une intéressante transformation. Les jeunes gens se parlent chaste-ment de leur amour. Benvenuto sent bouillonner son cœur et Scozzonne triomphe de la souffrance de son amant. Le quatuor, engendré par cette situation, ne peut compter parmi les bonnes pages de Saint-Saëns. Laissons de côté la qualité très inférieure des idées mélodiques, — franchement le compositeur aurait pu trouver mieux que la phrase banale : *En ton amour, ma foi profonde...* — et ne nous occupons que de la contexture symphonique du morceau. On constate avec stupéfaction qu'aucun *leitmotiv* ne soutient ce quatuor, alors que le retour de ceux appartenant aux personnages en conflit était impérieusement voulu. Il y a là, chez M. Saint-Saëns, un évident parti pris. Chaque fois que l'usage des *leitmotive* était logiquement nécessaire, il a eu soin de s'en abstenir. Ascanio hésite à faire à Benvenuto l'aveu de son amour. *Quel homme est assez fort pour vaincre Cellini ?* s'écrie-t-il. Benvenuto s'avance et lui répond : *Lui-même !* A ce moment, réapparaît, enfin, un des *leitmotive*, celui de la *Beauté* qui, chantant aux altos et aux violoncelles, semble affirmer que l'Art sera désormais le seul refuge de l'orfèvre. Benvenuto chante alors un *cantabile* d'un grand charme mélancolique où l'on trouve, à la voix, une transformation du thème du *Dévouement*. Mais le morceau est entièrement accompagné par des *pizzicatti*, alors que l'orchestre aurait dû se mêler étroitement avec le drame et chanter, lui aussi, la magnanimité de Cellini. Le petit quatuor qui suit n'ajoutera rien à la gloire de Saint-Saëns. Scozzonne touchée et saisie de remords prend la résolution de se sacrifier pour sauver Colombe. A l'insu de Cellini elle revêt de ses habits d'italienne la jeune fille, la fait sortir sous ce déguisement et prend sa place dans le reliquaire. Le monologue de Scozzonne a de l'expression. Il est accompagné par des transformations des motifs du *Crime*, de la *Jalousie* et de la *Souffrance*. D'Orbec et des soldats viennent fouiller l'hôtel où l'on croit que Colombe est cachée. Cependant la chasse est emportée, tandis que le motif des *Ursulines* se transforme en une sorte de marche funèbre. Mais l'heure est venue de fondre la statue de Jupiter. Benvenuto se précipite dans la fonderie tandis que retentit le thème du dieu.

Le cinquième acte est très court. Il se passe au Louvre, dans un oratoire précédant une vaste salle dont les tentures sont closes. La chasse se trouve dans un coin. Le prélude ramène les motifs de Scozzonne. La duchesse d'Etampes arrive et, pour être bien certaine que le reliquaire n'est pas vide, elle fait jouer le ressort, avance la main et touche en frémissant le cadavre.

Comme tout cela est donc musical !!! Les motifs de la *Chasse*, du *Crime*, du *Travail* et de la *Passion* forment la trame orchestrale de cette scène. Tout à coup, des acclamations retentissent et le thème de *Jupiter* éclate majestueusement. Les draperies s'écartent et l'on aperçoit la statue du dieu qui se dresse resplendissante. Comme récompense, Cellini demande au roi la main de Colombe pour Ascanio. Déjà la duchesse triomphe, mais bientôt elle recule atterrée à la vue de la jeune fille qui arrive conduite par une Ursuline. *Si Colombe est vivante, qui donc est là... morte!* s'écrie M^{me} d'Etampes. Benvenuto court à la chasse, l'ouvre et tombe à genoux devant le cadavre de sa maîtresse « qui emporte avec elle le dernier lambeau de son cœur ». Le motif du *Dévouement* accompagne la demande du sculpteur à François I^{er}, et quand Colombe fait son entrée, les thèmes de la *Beauté* et de la *Pureté* se superposent. Un pompeux ensemble : *O force immense du génie...* a été coupé aux représentations. Le motif du *Sacrifice* retentit quand Benvenuto découvre le cadavre de Scozzonne et le rideau tombe sur le thème de *Jupiter*.



Cet ouvrage est plein de choses charmantes, de détails fins et ingénieux. Les transformations des *leitmotive* sont d'un travail rare et précieux ; l'instrumentation, solidement basée sur le quatuor, est d'une admirable élégance, d'une sonorité exquise. Et pourtant *Ascanio*, malgré l'immense talent déployé par son auteur, est une œuvre mal équilibrée et d'une conception artistique fausse. Le système des *leitmotive*, adopté sans la moindre conviction, par pure virtuosité, par gageure même, est-on tenté de croire parfois, ne donne, en réalité, à cet opéra, aucune unité, car l'usage arbitraire qu'en fait M. Saint-Saëns dérouté souvent l'auditeur.

Partition sans spontanéité et déconcertante par la diversité des styles employés, *Ascanio* n'a eu et, ne pouvait avoir, aucun succès. Les musiciens trouveront un réel plaisir à en lire certaines pages au piano, en négligeant de connaître le sujet du drame, mais l'œuvre théâtrale ne laissera aucun durable souvenir. M. Saint-Saëns, heureusement, a d'autres titres de gloire.



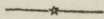
Vers les grands Classiques

A Albert GASSORAH.



ORPHÉE

(Vienne : 1764 — Paris, Académie royale de Musique : Août 1774).



Dans la série des grands ouvrages de Gluck, *Orphée* vient, par ordre de date, immédiatement après *Alceste*. Cet opéra fut écrit à Vienne, en 1764, sur un livret italien de Calzabigi. Dix ans après, traduit en français, il entra triomphalement à l'Académie royale de musique.

Le rôle d'Orphée tenu, maintenant, par une femme, depuis que M^{me} Viardot le chanta au Théâtre Lyrique, fut écrit, primitivement, pour un castrat célèbre, Guadagni. L'étendue de la voix de ce chanteur correspondait exactement à celle d'un contralto ; c'est ce qui donna, plus tard, l'idée de confier le personnage à une cantatrice. Quelque intérêt que puisse susciter l'interprétation de ce rôle quand elle est confiée à d'admirables artistes comme Mesdames Pauline Viardot, Brema ou Delna, il n'en est pas moins choquant de voir la grande figure du poète de Thrace personnifiée par une femme. Les travestis ne sont supportables que pour des rôles d'enfants ou de tout jeunes gens. Charger une femme de représenter, au théâtre, Orphée, type du chantre inspiré et de l'homme passionnément épris, est un monstrueux contre bon sens.

On ne saurait donc trop souhaiter la venue d'un directeur qui, osant réagir contre une tentative exceptionnelle et curieuse devenue une habitude regrettable, rende enfin au ténor le rôle d'Orphée. Gluck, d'ailleurs, lorsque sa partition entra à l'Opéra français, transposa le rôle pour le ténor Legros qui possédait une très belle voix de haute-contre. Les ténors actuels ne pourraient probablement pas chanter textuellement la partie écrite pour Legros. De nouvelles transpositions seraient donc nécessaires, mais, en tous

cas, cela vaudrait toujours mieux que de laisser *Orphée* au répertoire des contralti.

Le livret de Calzabigi, inspiré d'un épisode fameux des *Géorgiques* de Virgile, est fort habilement écrit. Malgré le nombre restreint de personnages dont il disposait, le poète italien est parvenu, néanmoins, à fournir au compositeur un canevas des plus favorables à la musique. La pièce est logiquement découpée en trois actes répondant, chacun, à un épisode de la célèbre légende. Le premier nous fait assister au désespoir d'Orphée, le second, divisé en deux tableaux, le *Tartare*, les *Champs-Élysées*, à sa descente aux enfers ; le troisième, à la nouvelle perte d'Eurydice. Malheureusement, le librettiste a violé, d'une regrettable façon, l'antique légende. En effet, l'Amour ressuscite une seconde fois Eurydice et la jette dans les bras de son époux. Ce dénouement, fabriqué de toutes pièces, est mauvais. N'en déplaise aux âmes sensibles, il eut été préférable, au point de vue artistique, qu'Orphée ne retrouvât point Eurydice et que l'épisode raconté par Virgile fût strictement suivi jusqu'au bout.

L'ouverture d'*Orphée* est courte. De nos jours l'auteur lui aurait donné le simple nom de prélude. C'est une page d'une allure martiale et héroïque quelque peu conventionnelle. Bâtie sur des thèmes sans aucun rapport avec l'œuvre, elle ne prédispose nullement l'auditeur à ce qui va suivre.

Le rideau se lève sur un bosquet de lauriers et de cyprès, au milieu duquel se dresse le mausolée d'Eurydice. Orphée, éperdu de douleur, étreint de ses bras le marbre qui recouvre la dépouille mortelle de son épouse chérie. Des pasteurs et des nymphes célèbrent, en l'honneur d'Eurydice, une cérémonie funèbre. Le chœur en *ut mineur* : *Ah! dans ce bois tranquille et sombre*, entrecoupé par les appels désespérés d'Orphée, est empreint d'une poignante tristesse.

La pantomime qui se déroule autour de la tombe possède un véritable caractère de beauté antique. Orphée, resté seul, exhale sa douleur en des strophes séparées par des récits. Les notes de cette lente et plaintive mélodie tombent comme un harmonieux sanglot des lèvres du poète. Quant aux récits, écrits dans le style adopté par Gluck, ils sont d'une expression magnifique. Le grand récit : *Divinités de l'Achéron*, par lequel débute la scène III est, surtout, à remarquer pour l'ampleur de sa déclamation.

Orphée se décide à descendre aux Enfers pour obtenir, par ses chants, le retour de sa femme à la lumière du jour. L'Amour apparaît au poète et lui annonce que Jupiter lui accorde la délivrance d'Eurydice, sous la condition expresse qu'il ne la regardera pas avant d'être sorti de l'empire des ombres. A part quelques récits, et sa partie dans les ensembles du dernier tableau, le rôle de l'Amour se compose seulement de deux ariettes, fort gracieuses évidemment, mais d'un goût un peu dix-huitième siècle dans cette tragédie

lyrique qui nous reporte aux premiers âges de la Grèce. Le grand air chargé de vocalises qui termine certaines partitions d'*Orphée*, et que M^{me} Viardot eut le mauvais goût de vouloir interpréter, détonne absolument dans le style si pur de la partition. Il a donné lieu à de nombreuses controverses. Bien des musicographes soutenaient que cet *aria di bravura*, ajouté après coup à la partition, — en effet il n'existe ni dans la version italienne ni dans l'original du manuscrit français, — n'était même pas de Gluck. M. Julien Tiersot, dans son remarquable travail sur *Orphée*, a fini par élucider cette question. L'air est bien de Gluck, seulement il est tiré d'*Aristée*, opéra, bien oublié aujourd'hui, de l'illustre compositeur. Le maintien de cet air de pure virtuosité dans la partition d'*Orphée* n'a donc aucune raison d'être.

Au premier tableau du deuxième acte, nous nous trouvons transportés dans une affreuse caverne du Tartare, où errent les Furies et les ombres des malheureux indignes d'entrer aux Champs-Élysées.

Tout à coup, dans ce lieu d'horreur, retentit un aérien son de harpe. Les ombres s'arrêtent, étonnées, se demandant quel est l'audacieux mortel qui ose s'aventurer dans la funèbre demeure. Orphée s'avance, la lyre à la main. Les spectres tournent autour de lui, cherchant à l'épouvanter en faisant retentir les voûtes de la caverne de leurs chants tristement farouches. Le poète supplie les ombres de lui laisser un libre passage ; celles-ci commencent par répondre d'implacables : non ! à sa touchante prière.

Tout le début et le milieu du premier chant d'Orphée sont fort beaux ; malheureusement la fin est gâtée par une malencontreuse vocalise.

Les différents chœurs d'ombres sont superbes et produisent sur l'auditeur un effet considérable. Peu à peu, les terribles habitants des Enfers se laissent charmer par les plaintes d'Orphée. La phrase en *ré mineur* ; *Ah ! la flamme qui me décore* est d'une remarquable expression. Le tableau se termine par une *Danse des Furies* qui manque quelque peu de sauvagerie et de couleur. Cette fin, d'ailleurs, est généralement coupée. †

Le second tableau nous amène aux Champs-Élysées, où se promènent les ombres heureuses et, parmi elles, Eurydice. La musique qui accompagne la scène mimée et dansée par laquelle débute le tableau est d'une adorable couleur, d'un sentiment tranquille et pénétrant, d'une instrumentation que j'oserais appeler transparente et fluide, qui peint merveilleusement le séjour de bonheur et de paix.

Il faut signaler tout particulièrement le solo de flûte qui se déroule au milieu de cette page symphonique, l'une des plus belles, sinon la plus belle qu'ait écrite Gluck. L'*allegretto* à C qui suit le *lento* à 3/4, est aussi d'une fort jolie couleur, avec sa phrase initiale confiée aux premiers violons.

Une ombre heureuse célèbre d'abord, en une gracieuse ariette où passent des répliques des chœurs, les charmes des Champs Elysées. Avec l'entrée d'Orphée, le style s'élève et prend plus d'ampleur. Le long récit : *Quel nouveau ciel pare ces lieux...* est d'une magnifique allure. Je dis récit, et non pas air, car malgré le ravissant accompagnement des violons, de la flûte solo et du hautbois solo dont Gluck a ornementé ce passage, c'est bien, en réalité, un pur récit. Citons aussi le chœur : *Viens dans ce séjour paisible*, qui, sous des paroles différentes, reparait à la fin de l'acte. La danse qui vient ensuite est tout à fait charmante. Enfin, la main d'Eurydice est mise dans celle d'Orphée ; celui-ci se dirige vers la porte des Enfers sans tourner la tête vers celle qu'il adore.

Le premier tableau du troisième acte se déroule dans une caverne, presque à la sortie des Enfers. Orphée entraîne rapidement Eurydice vers la fissure des rochers par laquelle on aperçoit, comme un gage d'espoir, un coin bleu du ciel. La jeune femme s'étonne que, dans un pareil moment de bonheur, alors que la vie vient de lui être rendue, son époux s'obstine à ne pas la regarder et elle s'indigne de cette froideur. Mais le poète, fidèle aux conditions qui lui ont été imposées par Jupiter, ne veut donner aucune explication à Eurydice. Il se contente de la supplier de le suivre sans retard.

Le duo qui naît de cette situation est dramatique. Les points saillants sont l'ensemble : *Dieu, soyez-moi favorable ! l'allegro* désespérée d'Eurydice : *Fortune ennemie* ; enfin, le bel *andante* : *Je goûtai les charmes...* pendant lequel Orphée, en *a parte*, exhale ses douloureuses hésitations. Ce dernier passage est surtout remarquable.

Les supplications d'Eurydice deviennent si pressantes qu'Orphée ne peut plus y résister. Il se détourne : ô douleur, c'est un cadavre qu'il étreint dans ses bras.

Nous arrivons maintenant à cette admirable lamentation d'Orphée qui, après plus d'un siècle, garde la fraîcheur d'une impérissable beauté. L'air : *J'ai perdu mon Eurydice...* est le point culminant de l'œuvre de Gluck. On peut le considérer comme un modèle parfait d'expression douloureuse et désespérée. Et pourtant quelle sobriété dans les moyens employés par le musicien ! Tout le morceau est d'une pureté de lignes admirables. Malheureusement, l'œuvre, après avoir atteint une pareille hauteur, ne s'y maintient pas. Mais il est bon de faire remarquer que la musique perd de sa beauté et de sa force d'expression juste au moment où le livret tombe dans la plus complète banalité.

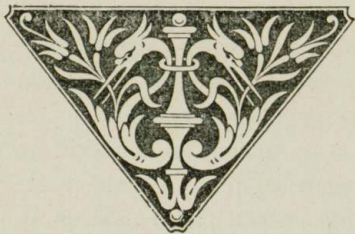
Le dénouement « heureux » inventé par Cazalbigi est du plus parfait ridicule. Orphée, désespéré, tire son épée et va se l'enfoncer dans le cœur, quand l'Amour apparaît et retient son bras. Il annonce au poète que Jupiter,

touché de sa constance, pour toujours, cette fois, rappelle Eurydice à la vie.

La scène change et représente, à présent, le *Temple de l'Amour*. Orphée et Eurydice s'avancent, enlacés, pendant qu'une troupe de héros et de femmes célèbrent le retour d'Eurydice à la lumière du jour. En outre de plusieurs danses, ce tableau final contient un chœur assez ordinaire coupé par des phrases d'Orphée, d'Eurydice et de l'Amour et un joli trio chanté par ces mêmes personnages.

Dans la version adoptée aujourd'hui par presque tous les théâtres, ce tableau est supprimé. On a seulement conservé le *trio* comme conclusion à l'ouvrage.

Telle est cette partition qui, sans atteindre à la beauté absolue d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Alceste*, — les chefs-d'œuvre, à mon avis, de Gluck, — mérite amplement par le nombre de pages hors ligne qu'elle contient l'admiration que n'ont cessé de lui témoigner les musiciens à quelque école qu'ils appartiennent.





IPHIGÉNIE EN TAURIDE

(Académie royale de Musique. — Mai 1779).

I

La Réforme gluckiste

Il y a une évidente analogie dans la destinée des deux grands réformateurs de la musique dramatique, Gluck et Wagner, nés, à une année près, à un siècle de distance. Tout comme Wagner, Gluck fut, dans son temps, soumis aux attaques des tenants acharnés de l'école italienne et il fut défendu, avec courage, par une phalange d'amis enthousiastes qui devaient finir par imposer sa musique à l'admiration des auditeurs, quelque peu frivoles, du XVIII^e siècle, en attendant celle des siècles à venir. Comme Wagner encore, Gluck eut des partisans maladroits et exagérés qui firent plus de mal que de bien à la noble cause qu'ils défendaient. L'un d'eux ne disait-il pas un jour : « Je ne salue pas un homme qui n'aime pas la musique de Gluck » ?

La Guerre des Coins (1) ou la querelle des sectateurs de la musique allemande, représentée par Gluck, avec ceux de la musique italienne, représentée par Piccini, est restée célèbre dans l'histoire de l'Art.

Dans la *Correspondance Littéraire* de Grimm, nous trouvons le passage suivant sur l'état des esprits à cette époque : « La discorde s'est emparée de tous les esprits : elle a jeté le trouble dans nos académies, dans nos cafés, dans toutes nos sociétés littéraires. Les gens qui se cherchaient le

(1) Ce nom vient de la place occupée à l'Opéra par les Gluckistes et les Piccinistes. Les premiers se plaçaient du côté de la loge de la Reine, toute dévouée à Gluck ; les seconds du côté de celle du Roi, qui préférait la musique italienne.

plus se fuient, les diners mêmes, qui conciliaient si heureusement toute sorte d'esprits et de caractères, ne respirent plus que la contrainte et la défiance. Les bureaux d'esprit les plus brillants, les plus nombreux jadis, à présent sont à moitié déserts. On ne demande plus : Est-il Janséniste, est-il Moliniste, philosophe ou dévot ? On demande : Est-il Gluckiste ou Picciniste ? Et la réponse à cette question décide toutes les autres. »

Comme plus tard, lors des luttes wagnériennes, les écrivains se lancèrent dans la bataille et publièrent une foule de brochures, se montrant plus acharnés que les musiciens de profession.

J.-J. Rousseau, l'abbé Arnaud, du Rollet, Suard défendaient Gluck. Derrière Piccini se rangeaient d'Alembert, Marmontel, La Harpe.

Les adversaires de Gluck l'accusaient de manquer de mélodie et de produire avec son orchestre un vacarme assourdissant.

Dans une pièce satirique, Marmontel écrivait :

Il arriva le jongleur de Bohême (1)
 Sur les débris d'un superbe poème,
 Il fit beugler Achille, Agamemnon,
 Il fit hurler la reine Clytemnestre,
 Il fit ronfler l'infatigable orchestre
 Du coin du roi les antiques danseurs,
 Se sont émus à ses longues clameurs,
 Et le parterre éveillé d'un long somme
 Dans un grand bruit croit voir l'art d'un grand homme.

Ne dirait-on pas entendre un anti-wagnérien de nos jours, un Comettant ou un Pougin quelconque, avec l'esprit en plus, toutefois ?

Quelle était donc la révolution apportée par Gluck pour lui susciter ainsi tant d'amis et tant de détracteurs ?

Toutes proportions gardées, c'était la même que celle dont Richard Wagner devait se faire, plus tard, l'immortel champion.

L'un des principaux points de la réforme wagnérienne a été de ramener le théâtre aux traditions de Gluck. Si, pour le travail symphonique et contrapuntique, l'auteur de *Parsifal* descend en ligne directe de Bach et de Beethoven, sous le rapport de la conception dramatique il est fils de Gluck.

Le but vers lequel tendirent constamment les deux maîtres allemands fut de faire prédominer l'expression sur la mélodie recherchée en tant que mélodie seule, ce qui était l'unique idéal des musiciens italiens ; de donner une part prépondérante à l'orchestre en le faisant chanter lui aussi ; de supprimer enfin, dans les airs, toutes les fioritures inutiles.

Dans la Préface d'*Alceste* qui, pour l'école gluckiste est ce que la *Lettre sur la Musique* est pour l'école wagnérienne, c'est-à-dire une profession de foi, Gluck a dit : « Je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal

(1) Gluck fit la plus grande partie de ses études musicales à Prague,

entendue des chanteurs et la trop grande complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien et qui, du plus magnifique et du plus noble des spectacles, avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. Je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et le contraste judicieux de la lumière et de l'ombre qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. En conséquence, je n'ai pas voulu qu'un acteur s'arrêtât, ni au moment le plus intéressant du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni au milieu d'un mot et sur une voyelle favorable pour lui donner l'occasion de faire parade sur un long passage de l'agilité de sa voix ou pour attendre que l'orchestre lui donne le temps de reprendre haleine pour un point d'orgue. Je n'ai pas cru devoir passer rapidement sur la seconde partie d'un air, quand elle avait une réelle importance pour avoir l'occasion de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première partie et terminer l'air juste à l'endroit où, peut-être, le sens n'est point achevé, et tout cela uniquement pour que le chanteur puisse faire voir qu'il est capable de modifier autant de fois un même passage, suivant son caprice. En somme, j'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels se récrient, depuis si longtemps, et la raison et le bon sens. Je pense que la symphonie doit préparer les auditeurs à l'action dont elle doit être, pour ainsi dire, l'argument, que les instruments doivent se proportionner à l'intérêt et à la passion, qu'il ne faut pas laisser un si grand intervalle entre le récitatif et l'air, de peur de couper les phrases à contre-sens et d'interrompre mal à propos, la force et la chaleur de l'action. J'ai cru, en outre, devoir viser à une noble simplicité ; aussi, ai-je évité avec soin de sacrifier la clarté aux difficultés et je n'ai introduit, en fait de nouveautés, que celles qui pouvaient se justifier par la situation et l'expression. Enfin, j'ai cru sacrifier les règles à l'effet. » X

C'est Gluck qui a dit aussi cette parole profonde : « Avant de mettre en musique un opéra, je ne fais qu'un vœu : c'est d'oublier être musicien. »

De pareilles théories choquaient évidemment les réactionnaires musicaux du XVIII^e siècle, tout autant que celles de Richard Wagner devaient, plus tard, choquer ceux du XIX^e.

Signalons, enfin, un dernier point de contact entre les deux Maîtres : ils ont enrichi l'art de l'orchestration de plusieurs effets nouveaux en se servant d'instruments récemment construits ou non usités encore.

Le premier ouvrage que Gluck écrivit sur un poème français fut *Iphigénie en Aulide*, jouée à l'Opéra en 1774, sous les auspices de la reine Marie-Antoinette. Cette partition contient d'admirables pages, mais le dénouement

est complètement manqué. Suivant, en cela, le déplorable exemple de Racine, Gluck accepta de marier Iphigénie à Achille. Malgré ce dénouement, heureux autant que stupide, malgré aussi une certaine afféterie dans la façon de s'exprimer d'Achille et un mauvais air de bravoure de celui-ci, *Iphigénie en Aulide*, sans tenir la première place dans la série des chefs-d'œuvre de Gluck, n'en est pas moins un opéra de haute valeur.

Le compositeur allemand donna ensuite, à l'Académie de musique, *Orphée* et *Alceste*, remaniés pour la scène française. Ces deux partitions, qui affirmaient le génie du grand compositeur, suscitèrent, par leur art si nouveau, de vives discussions. *Orphée* remporta immédiatement un vif succès ; par contre, *Alceste*, de prime-abord, fut froidement accueillie. Les ennemis de Gluck, ravis, répandirent le bruit que cet opéra était tombé. « Tombé, c'est vrai, répondit Arnaud toujours prompt à la riposte, mais tombé du ciel. » L'ouvrage se releva vite et, dès la seconde représentation, il fut acclamé avec enthousiasme.

Armide fut la seconde partition écrite par Gluck spécialement pour la France (1). Cet opéra, représenté en 1777, mit le comble à la réputation de Gluck et à la rage de ses ennemis. La Harpe s'étant permis de critiquer bêtement *Armide*, le grand musicien qui maniait la plume avec autant d'habileté que l'orchestre, lui adressa une épître cinglante. Mais un autre chef-d'œuvre allait achever la déroute de l'école italienne.

En habile commerçant, le directeur de l'Opéra, un nommé Devismes, résolut de tirer parti de la guerre des Gluckistes et des Piccinistes. Il commanda aux deux chefs d'école un opéra sur le même sujet : *Iphigénie en Tauride*.

L'œuvre de Gluck fut représentée le 18 mai 1779 avec un immense et foudroyant succès. Elle avait suscité, bien avant la première, une ardente curiosité. On intriguait pour assister aux répétitions et voir Gluck, assis au pupitre, battant la mesure, dans un costume des plus négligés, avec son bonnet de nuit sur la tête.

Iphigénie en Tauride marqua le triomphe de l'école gluckiste. Devant un aussi parfait chef-d'œuvre, les partisans de Piccini durent s'avouer vaincus.

Cette victoire éclatante fournit encore à l'abbé Arnaud l'occasion d'un dernier bon mot. Comme un Picciniste voulait bien admettre qu'*Iphigénie* contenait de beaux morceaux, Arnaud lui répondit : « Il n'y en a qu'un. » Quelque peu étonné son interlocuteur lui demanda lequel. « L'opéra tout entier » répondit le spirituel polémiste.

Le triomphe de Gluck consterna Piccini qui recula devant la lutte. Ce ne

(1) Il est inutile, en effet, de tenir compte d'un ballet intitulé *Cythère assiégée* qui n'eut aucun succès et, d'ailleurs, méritait son sort.

fut que deux ans après, en 1781, qu'il consentit à faire représenter son *Iphigénie*. Cette partition tomba à plat.

Pour la première fois l'école italienne ou du *bel canto* était vaincue par l'école allemande ou de l'expression. Cent ans plus tard, Richard Wagner devait lui infliger une défaite plus irrémédiable encore.

II

Le Livret

Iphigénie en Tauride se maintint au répertoire de l'Académie de Musique jusque vers 1830. A cette époque, les grands opéras plus ou moins historiques de Meyerbeer et d'Halévy avec leurs oripeaux, si frippés aujourd'hui, avec leurs défilés agrémentés de chevaux, — ce qui faisait dire à Castile Blaze, en parlant de la *Juive* : c'est l'opéra Franconi, — chassèrent de la scène la musique sereine de Gluck. *Iphigénie* ne reparut à Paris que trente-huit ans plus tard, en 1868, au Théâtre-Lyrique, alors dirigé par Pasdeloup. Cette reprise ne se signala guère que par l'idée baroque du fameux chef-d'orchestre qui, mal inspiré ce jour-là, intercala entre le quatrième et le cinquième acte de la tragédie de Gluck, le *largetto* du *Quintette en fa*, de Mozart.

Iphigénie en Tauride fut abandonnée, de nouveau, pendant une autre période de trente et un an. A la fin de 1899, pendant l'éphémère tentative de reconstitution du Théâtre-Lyrique entreprise à la Renaissance par MM. Milliaud, *Iphigénie* fut reprise, avec une remarquable artiste, M^{me} Jeanne Raunay. Cette fois l'œuvre venait à son heure. Le public, bien préparé par l'audition des drames de Richard Wagner, était apte, désormais, à apprécier les beautés de l'illustre musicien dont le Maître de Bayreuth aimait à se réclamer. *Iphigénie en Tauride* fut acclamée et une longue suite de représentations ne suffit pas à satisfaire l'enthousiasme du public. Enfin, M. Albert Carré eut la bonne idée de faire entrer l'impérissable chef-d'œuvre à l'Opéra-Comique. Il est, là, bien dans son cadre : le vaste vaisseau de l'Opéra actuel ne pourrait que lui être défavorable. Désormais *Iphigénie* ne quittera probablement plus le répertoire.

*
* * *

Faisant une infidélité à son ami et librettiste ordinaire, le bailli du Rollet, Gluck accepta d'un jeune littérateur nommé Guillard, — sur la recommandation de du Rollet lui-même, — le poème d'*Iphigénie en Tauride* (1). Pour

(1) La Bibliothèque de Nantes possède dans ses collections d'autographes une longue lettre de Gluck adressée à Guillard, au moment de la composition d'*Iphigénie*. Cette pièce, des plus intéressantes, montre quelle importance Gluck attachait aux poèmes qu'il mettait en musique. J'ai reproduit cette curieuse lettre dans l'*Ouest-Artiste* du 1^{er} octobre 1898. On la trouvera, plus loin, sous la rubrique : *Autographes de Musiciens*.

la composition de son œuvre, Guillard s'inspira, en grande partie, de la tragédie d'Euripide. Ce livret est l'un des meilleurs qui aient été fournis à un musicien. Il est incontestablement supérieur à l'ébauche de l'*Iphigénie en Tauride* laissée par Racine. Guillard s'est bien gardé de l'erreur où était tombé l'auteur d'*Athalie*, en introduisant dans le drame une intrigue amoureuse. Le librettiste de Gluck a, justement, dédaigné cet artifice hors de saison. L'amour fraternel et l'amitié, avec l'antique Fatalité, dominatrice suprême, sont, dans son œuvre, comme dans celle du grand tragique grec, les seuls ressorts employés. Il convient donc de rendre hommage aux mérites de Guillard. Le poème d'*Iphigénie en Tauride*, enthousiasma Gluck. A ce sujet on raconte l'anecdote suivante. Guillard avait d'abord porté son livret à du Rollet qui avait promis de le soumettre au compositeur. Quelques jours après du Rollet vint chercher Guillard et le conduisit chez Gluck pour avoir sa réponse. Le grand musicien accueillit assez froidement le jeune homme et ne lui dit pas un mot de son livret. Guillard était persuadé qu'il lui avait déplu, quand tout à coup Gluck se mit au piano et joua à l'auteur stupéfait et ravi le premier acte d'*Iphigénie* qu'il avait déjà terminé.

Avant d'entrer dans le détail de la partition, il n'est peut être pas inutile de rappeler, rapidement, le sujet de la légende qui inspira Euripide et plus tard Rotrou, Racine, Guimont de la Touche, Gluck et Goethe.

Au moment où les Grecs, réunis à Aulis, vont s'embarquer pour le siège de Troie, un calme plat, survenu tout à coup, les empêche de mettre à la voile. Un oracle des dieux déclare qu'un vent favorable ne s'élèvera que lorsque Agamemnon, roi d'Argos et chef de l'expédition, aura sacrifié à Diane sa fille Iphigénie. Après bien des hésitations, bien des luttes et malgré l'intervention d'Achille qui essaie, en vain, de sauver la princesse, Agamemnon livre sa fille au couteau du sacrificateur. Mais au moment où l'arme va transpercer le sein d'Iphigénie, un nuage descend sur l'autel. Quand il est dissipé la jeune fille a disparu, et l'on trouve, à sa place, une biche blanche que Diane lui a substituée.

Ceci forme le sujet d'*Iphigénie en Aulide* (1). Voici maintenant celui d'*Iphigénie en Tauride*.

Iphigénie a été transportée par Diane dans le pays des Scythes, la barbare Tauride, où elle est devenue grande prêtresse de la déesse. Une loi cruelle exige que tous les étrangers qui débarquent en Tauride soient sacrifiés à Diane. Un jour, deux jeunes gens inconnus sont amenés à la prêtresse pour qu'elle remplisse envers eux son sanglant office. L'un est Oreste, frère d'Iphigénie, l'autre est Pylade, son ami fidèle. Oreste, poursuivi par le remords, a fui Argos après avoir tué sa mère Clytemnestre qui, elle-même,

(1) Je donne ici l'intrigue même d'Euripide et non la grotesque version où Racine a montré Achille amoureux d'Iphigénie, épousant, à la fin, la fille d'Agamemnon.

avec l'aide de son amant Egisthe, avait assassiné Agamemnon, revenu de Troie en vainqueur. Après plusieurs péripéties Iphigénie reconnaît, dans l'un des étrangers, son frère bien-aimé. Avec l'aide de Pylade, Oreste tue Thoas, roi des Scythes, et arrache sa sœur aux mœurs barbares de la Tauride.

III

La Partition

Iphigénie en Tauride a été dédiée par Gluck à la reine Marie-Antoinette, son ancienne élève qui, à maintes reprises, l'avait couvert de sa haute protection. Voici la dédicace mise par le musicien en tête de son ouvrage.

Madame,

En daignant agréer l'hommage que j'ose vous offrir, votre Majesté comble tous mes vœux. Il importait à mon bonheur de publier que les opéras que j'ai faits pour contribuer aux plaisirs d'une nation dont Votre Majesté fait l'ornement et les délices, ont mérité l'attention et obtenu les suffrages d'une Princesse sensible, éclairée, qui aime, qui protège tous les arts, qui en applaudissant à tous les genres n'a garde de les confondre et qui sait accorder à chacun d'eux le degré d'estime qu'ils méritent.

Je suis, avec le plus profond respect, de Votre Majesté le très humble et très obéissant serviteur.

Le chevalier GLUCK.

Dans la dernière phrase de sa dédicace, Gluck laisse percer cette hautaine conscience de son génie qui le soutint toujours pendant ses luttes et qui lui faisait dire, après la première représentation d'*Alceste* : « Cette pièce ne doit pas plaire seulement dans le présent et dans sa nouveauté : il n'y a point de temps pour elle. J'affirme qu'elle plaira dans deux cents ans et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode. »

Le premier acte d'*Iphigénie en Tauride* se passe dans le bois sacré entourant le temple de Diane.

Contrairement aux autres tragédies lyriques du maître, celle-ci ne possède pas d'ouverture. Gluck s'est contenté d'écrire un court prélude qui s'unit étroitement avec l'action. Dans le premier mouvement, un gracieux *andante* à 3/8, les violons et les flûtes, sur des tenues assourdies de trompettes, sussurent une mélodie délicate qui peint bien le calme de la nature au lever du jour. Soudain l'orchestre s'assombrit. En un *allegro* à C, un trait agité court au quatuor. Les hautbois se joignent bientôt aux cordes, pendant que grondent les timbales et que les cors jettent des appels persistants. La tempête, d'abord lointaine, se rapproche peu à peu et finit par éclater dans toute sa fureur. Ce passage est rendu avec une véritable puissance.

Iphigénie (soprano dramatique) entourée des prêtresses de Diane, prie les dieux d'apaiser leur fureur. L'invocation de la jeune fille, à laquelle répondent les supplications du chœur des femmes, est très expressive. La tempête se calme, mais au fond du cœur d'Iphigénie « l'orage habite encore ». Depuis quinze ans que l'infortunée princesse a été transportée en ce pays sauvage, elle exerce, avec une douleur toujours nouvelle, son sanglant ministère. Aujourd'hui encore elle est plus sombre que de coutume, car un songe terrible est venu l'effrayer. Elle a vu son père Agamemnon assassiné par sa mère Clytemnestre ; elle s'est vu forcée, elle-même, de plonger un glaive meurtrier dans le sein de son frère. Iphigénie interprète ce rêve comme un fatal présage de la destinée d'Oreste, de qui elle a toujours attendu la délivrance. Désespérée, elle supplie Diane de lui enlever la vie et de la réunir, dans la mort, à son frère bien aimé.

Le récit du songe est d'une admirable déclamation lyrique et la prière : *O toi qui prolonges mes jours*, d'une éloquente simplicité. J'attirerai aussi l'attention sur la délicieuse phrase : *O mon cher Oreste, ô mon frère, tu ne sécheras pas les larmes de ta sœur !* Les prêtresses prennent part à la douleur d'Iphigénie en deux strophes dont la tonalité mineure accentue encore l'amère mélancolie.

Le roi de la Tauride, Thoas, survient sur ces entrefaites. Un jour, un oracle lui a prédit qu'il serait tué par un étranger. Aussi, tous ceux qui débarquent dans le pays sont ils impitoyablement sacrifiés à Diane. Or, celle-ci, depuis longtemps, n'a pas reçu, en offrande, le sang d'une victime humaine et le roi considère la tempête, qui vient de sévir, comme un signe de la colère des dieux. L'air de Thoas (basse) : *De noirs pressentiments, mon âme intimidée*, avec son accompagnement lugubre et farouche, peint d'une façon remarquable le caractère du tyran.

Un groupe de Scythes accourt ; ils annoncent que deux étrangers viennent d'être saisis sur le rivage. Voici enfin des victimes qui vont apaiser la divinité. La joie sauvage des Scythes est merveilleusement exprimée en un chœur d'un rythme très franc accompagné par un motif tourmenté. L'instrumentation de ce passage est pleine de couleur.

En apprenant que les prisonniers sont de nationalité grecque, Iphigénie se sent défaillir. Thoas la congédie et l'envoie faire les préparatifs du sacrifice. Dans un nouveau chœur, non moins beau que le premier, les Scythes remercient les dieux de leur avoir envoyé des victimes. Suivent des danses d'une allure barbare bien en situation. Le premier C, dans sa tonalité de *si mineur* et avec la brutalité de son motif, est notamment à remarquer.

Oreste (baryton) et Pylade (ténor), les mains enchaînées, sont conduits devant le roi. Ils refusent de répondre à ses questions. Citons la douloureuse phrase d'Oreste : *O mon ami, c'est moi qui cause ton trépas !* Le rideau tombe sur une reprise du second chœur des Scythes

La partie intérieure du Temple, destinée aux victimes, sert de cadre au second acte. Oreste se lamente sur sa destinée effroyable. Dans un air d'une grande intensité tragique où l'orchestre commente éloquemment l'agitation de son âme, le jeune homme maudit la fatalité qui, après l'avoir poussé à tuer sa mère, lui fait causer la mort de son unique ami. Pylade essaie de consoler Oreste en lui disant qu'il est heureux de recevoir la mort auprès de lui. L'air : *Unis dès la plus tendre enfance*, d'une mélodie si calme et si pure, est universellement célèbre. Pendant les trop longues éclipses scéniques d'*Iphigénie*, il est demeuré constamment au répertoire des concerts classiques. x

Un prêtre vient chercher Pylade. Malgré leurs supplications, les deux amis sont séparés. Le désespoir s'empare à nouveau d'Oreste. Il interpelle les dieux et, dans une imprécation d'un mouvement superbe, il appelle la foudre sur sa tête. Mais bientôt il tombe épuisé et il sent le sommeil qui le gagne. Alors, jaillit de ses lèvres la mélodie admirable : *Le calme rentre dans mon cœur*, qui laisse déjà pressentir, qui contient déjà en germe toute la musique moderne. A l'orchestre, sous les harmonies entrecoupées du hautbois et des violons, qui semblent comme le halètement d'un cœur oppressé, gronde, en un rythme obsesseur, une note persistante des altos. A la première répétition d'*Iphigénie*, les musiciens, surpris par l'apparente contradiction existant entre l'air et l'accompagnement, s'arrêtèrent de jouer : « Allez, allez toujours ! s'écria Gluck, il ment, il a tué sa mère ! » Une pareille recherche psychologique marque bien la différence énorme qui séparait déjà, à cette époque, la musique allemande de la musique italienne. Jamais idée aussi profonde n'aurait germé dans l'esprit d'un Piccini, qui aurait cru, au contraire, de toute nécessité, de donner aux paroles : *Le calme rentre dans mon cœur*, l'accompagnement le plus suave possible.

Accablé par la fatigue, le jeune homme s'endort. Alors, sur un lent appel des bois, des trombones et des violons, les Euménides apparaissent et enserrant Oreste dans leurs danses sinistres, pendant qu'éclate un chœur de voix infernales reprochant au malheureux son parricide. L'accusation : *Il a tué sa mère*, revenant à chaque instant, produit un effet terrible. A un moment, le spectre de Clytemnestre apparaît tout sanglant. Oreste, fou de terreur, gémit et supplie les Furies. Le musicien a traité cette scène lugubre avec une grandeur extraordinaire. L'orchestre, où les trombones jouent un rôle considérable, commente tout ce passage avec une vigueur qui, à l'époque, fit une impression considérable sur les auditeurs.

Soudain, les Furies s'évanouissent. La porte s'ouvre, Iphigénie s'avance ; devant cette femme qui vient vers lui, Oreste recule, croyant apercevoir encore sa mère. La prêtresse interroge avec intérêt le prisonnier. Quel est-il ? D'où vient-il ? Oreste refuse de répondre à la première de ces questions, mais à la seconde, il déclare qu'il est né à Mycènes, à Mycènes qui

est, justement, la patrie d'Iphigénie. Celle-ci s'informe du sort d'Agamemnon. Oreste raconte la série de meurtres qui a ensanglanté le trône des Atrides. « Et Oreste ? » demande anxieusement la prêtresse. « Il a rencontré la mort si longtemps cherchée », répond le prisonnier qui se croit déjà certain du trépas. Cette scène est, à elle seule, un chef-d'œuvre de déclamation lyrique et de concision dramatique. Iphigénie fait éloigner Oreste, car elle ne peut dissimuler plus longtemps son émotion. Restée avec un certain nombre de prêtresses, elle s'abandonne à sa douleur. Que dire qui n'ait jamais été dit de l'air : *O malheureuse Iphigénie...*? C'est en l'écoutant que l'on comprend la parole de l'abbé Arnaud : « Gluck a retrouvé la douleur antique ! » Cette plainte, avec ses répliques de hautbois et ses gémissements de violoncelles doublés par le basson, est l'une des pages les plus éloquentes et les plus parfaites qui aient été écrites par Gluck.

L'acte se termine par une cérémonie funèbre en l'honneur d'Oreste. Ce sont encore là des pages d'une inspiration admirable, d'une intense tristesse où la mélodie est rehaussée par une instrumentation pénétrante et pourtant d'une grande simplicité.

Le troisième acte se déroule dans l'appartement de la grande-pretresse. Iphigénie, dans un très bel air en *sol mineur*, pleure de nouveau la mort d'Oreste. En pensant au cruel ministère qu'elle va être appelée à remplir, son cœur se serre. Une secrète sympathie la pousse vers l'un des étrangers dont les traits lui rappellent vaguement ceux du père tant regretté. Elle se décide à faire évader le prisonnier et à le charger d'un message pour Electre, sœur d'Iphigénie et d'Oreste, demeurée seule, à Argos, de la famille d'Agamemnon. La prêtresse envoie chercher les captifs. Elle déclare qu'elle voudrait les sauver tous les deux. Hélas ! cela lui est impossible ; elle ne peut en arracher qu'un seul au sacrifice. En retour, elle demande un service à celui qu'elle va délivrer : qu'il se rende à Argos, porteur d'un message. Les deux amis assurent la jeune fille de leur dévouement. Celle-ci, poussée par son cœur, désigne Oreste et sort pour préparer sa fuite. Cette scène donne lieu à un trio intéressant. Alors, entre les deux amis, commence un combat de générosité. Oreste veut absolument que Pylade lui cède sa place ; en y consentant il lui rendra un suprême service, car la mort seule peut mettre un terme à ses remords. Pylade refuse. Les points culminants de cette belle scène sont l'ensemble : *Dieux ! fléchissez son cœur*, et l'*allegro* : *Ne sais-tu pas que pour Oreste la vie est un supplice affreux ?* d'une expression superbe, où le malheureux jeune homme, après avoir rappelé son crime, croit voir apparaître de nouveau les pâles Euménides. Gluck a fait encore ici un heureux emploi des trombones dont les notes, telles que des arrêts du destin, tombent brutalement au milieu de l'accompagnement des bois et des cordes. Dans un air touchant,

entrecoupé par les exclamations d'Oreste, Pylade essaie vainement de fléchir le fils d'Agamemnon. Quand Iphigénie revient, Oreste lui déclare que c'est à lui de mourir. La prêtresse ne veut rien entendre. Elle maintient son premier choix et Pylade l'y encourage. Mais Oreste, ayant menacé de révéler qui il est et de crier tout haut son crime, son ami finit par consentir à accepter la vie à sa place. Iphigénie est forcée de céder, elle aussi. La phrase d'Oreste : *Quoi ! toujours à mes vœux vous êtes insensible !* est digne d'attention.

Iphigénie, restée seule avec Pylade, lui confie un écrit qu'il devra remettre entre les mains d'Electre. En entendant ce nom, Pylade ne peut retenir un mouvement de surprise. Quels liens unissent donc la prêtresse à la dernière fille d'Agamemnon ? Iphigénie répond à Pylade que, ayant respecté le secret des captifs, elle entend garder le sien. Pylade, dans un air de bravoure, le seul qui, dans cette partition demeurée si jeune, possède de regrettables rides, invoque l'Amitié et jure d'arracher Oreste à la mort.

Le drame se dénoue, au quatrième acte, dans l'intérieur du temple de la déesse. Iphigénie, au pied de l'autel, supplie Diane, en un air plein de noblesse, de lui donner le courage d'accomplir son ministère. Maintenant voici les prêtresses qui introduisent Oreste dans l'enceinte sacrée en chantant une délicieuse invocation en *la mineur*. Iphigénie hésite toujours à frapper le prisonnier. Celui-ci, en une phrase émue, mélancoliquement doublée par la flûte et les violons, la remercie de l'intérêt qu'elle lui témoigne. Cependant les prêtresses ornent Oreste de bandelettes et de guirlandes et brûlent des parfums autour de lui, tandis que leurs voix exhalent une prière d'une étonnante sérénité d'inspiration.

Le moment fatal est venu. Il est impossible à Iphigénie de le reculer davantage. Pendant qu'à l'orchestre se succèdent de plaintives harmonies, la prêtresse saisit le couteau et le lève, lentement, sur la tête du jeune homme, qui, voyant enfin venir la mort désirée, s'écrie :

Ainsi tu périr en Aulide,
Iphigénie, ô ma sœur !

Cette exclamation est un trait de lumière. Le frère et la sœur se reconnaissent et tombent dans les bras l'un de l'autre. L'éclat de joie d'Iphigénie : *Sans te connaître encore, je t'avais dans mon cœur !* est d'un élan chaleureux et pénétrant. Tout l'amour fraternel palpite dans ce cri admirable. Mais Thoas, ayant appris la fuite de l'un des Grecs, accourt. Dans un air de grande allure, il accable Iphigénie de reproches et il presse le sacrifice du second étranger. C'est en vain que la prêtresse lui révèle les liens qui l'unissent à Oreste. Puisqu'elle ne veut pas remplir son office, c'est lui qui immolera le jeune homme. Un grand tumulte retentit au dehors. Pylade, à la tête d'une

troupe de Grecs, fait irruption dans le temple et frappe Thoas. Les Grecs et les Scythes vont se précipiter les uns sur les autres, quand, tout à coup, Diane apparaît au milieu d'un nuage qui s'est élevé entre les combattants. La déesse, lassée de la façon sanglante dont les Scythes croient l'honorer, leur ordonne de remettre sa statue aux mains des Grecs, puis, au nom des dieux, elle annonce à Oreste que ses remords ont effacé ses forfaits. Chœur général d'actions de grâces.

*
* *

Au début de cette étude, j'ai accolé, l'un à l'autre, les noms, à jamais immortels, de Gluck et de Wagner, en montrant les analogies qui existent dans leurs destinées de musiciens.

Avant de terminer, je rapprocherai *Iphigénie en Tauride* de *Parsifal*. Ces deux chefs-d'œuvre marquent, dans la carrière de chacun de leur auteur, le point suprême, le sommet. Tous les deux sont l'aboutissement logique et et parfait d'une longue vie de travail consacrée à l'Art, et dont chaque ouvrage fut l'occasion d'un progrès, d'une victoire, sur le chemin ardu qui monte vers le Beau et le Vrai ; tous les deux, enfin, ont été écrits par des vieillards dont le génie, au lieu de s'affaiblir, allait, au contraire, en s'affermissant.

Gluck ! Wagner ! ces noms sont désormais inséparables. On ne saurait trop le répéter, c'est à l'auteur de *Tristan et Yseult* que nous devons ce retour heureux vers celui d'*Alceste*. C'est le triomphe en France des ouvrages wagnériens, frappés, pendant tant d'années, d'un injuste ostracisme, qui a enfin ouvert les oreilles du public en le dégoûtant, peu à peu, par la souveraine beauté de leurs musiques, des redondances trop souvent ridicules de Meyerbeer, des platitudes de Donizetti et du Verdi d'avant *Aïda*, des écœurantes fadeurs de Thomas, des roueries de Monsieur Massenet. Après Wagner, il serait injuste d'oublier deux autres compositeurs, français eux-là, Saint-Saëns et Alfred Bruneau, qui, dans des genres différents, avec des idéals non communs et des moyens divers, ont pourtant contribué, eux aussi, par le succès de leurs partitions, au mouvement très nettement dessiné, aujourd'hui, en faveur des vrais maîtres de la musique dramatique.

Iphigénie en Tauride est le chef-d'œuvre des cinq chefs-d'œuvre de Gluck. De la première à la dernière note, cette tragédie lyrique est d'une beauté achevée et parfaite qui laisse l'esprit confondu dans un immense sentiment d'admiration. Comme Voltaire parlant de je ne sais plus quel ouvrage de Racine, et peut-être même avec plus de raison, pourrait-on se contenter de s'écrier à chaque page, en guise de tout jugement : Beau ! admirable ! sublime !

De toutes les partitions de Gluck, *Iphigénie en Tauride* est celle qui donne la plus vive impression de l'art grec dans toute sa pureté. Et si l'on admet comme juste la définition : la musique est l'architecture des sons, on conviendra, avec moi, que l'œuvre du vieux maître possède les proportions harmonieuses, l'eurythmie de lignes, d'un temple de l'Hellade.





JOSEPH

(Théâtre Feydau. — Février 1807)

I

Quelques mots sur Méhul

Méhul, l'admirable compositeur de *Joseph*, le musicien inspiré du *Chant du Départ*, fut le maître français qui continua avec le plus d'éclat la grande tradition de Gluck.

Il naquit à Givet, le 22 juin 1763, et reçut les premières notions de la musique d'un pauvre organiste d'un couvent de sa ville natale, qui avait reconnu ses étonnantes dispositions. Méhul se perfectionna ensuite sous la direction d'un religieux prémontré de l'abbaye de La Val-Dieu, le père Hauser, organiste et contrapuntiste de talent. Avec un pareil professeur ses progrès furent rapides. A peine âgé de seize ans, il partit pour Paris, ne possédant rien, comme il l'a dit lui-même, que « ses seize ans, sa vielle et l'espérance ». Il emportait une lettre de recommandation pour Gluck avec qui le père Hauser était en relations.

Méhul a raconté sa première entrevue avec l'illustre auteur d'*Alceste* et des deux *Iphigénie* dans un humoristique récit.

«..... En sonnant à sa porte, écrit-il, je respirai à peine. Sa femme » m'ouvrit et me dit que M. Gluck était au travail et qu'elle ne pouvait le » déranger. Mon désappointement donna sans doute à mes traits un air de » chagrin qui toucha la bonne dame : elle s'informa du sujet de ma visite. » La lettre dont j'étais porteur venait d'un ami : je la rassurai, parlai avec » feu de mon admiration pour les ouvrages de son mari, du bonheur que » j'aurais en apercevant le grand homme, et M^{me} Gluck s'attendrit tout à

» fait. En souriant, elle me proposa de voir travailler son mari, mais sans lui parler, sans faire aucun bruit.

» Alors, elle me conduisit à la porte du cabinet d'où s'échappaient les sons d'un clavier sur lequel Gluck tapait de toutes ses forces. Ce cabinet s'ouvrit donc et se referma sans que l'illustre artiste se doutât qu'un profane approchait du sanctuaire, et me voilà derrière un paravent, heureusement percé, par-ci par-là, pour que mon œil put se régaler du moindre mouvement, de la plus petite grimace de mon Orphée.

» Sa tête était couverte d'un bonnet de velours noir, à la mode allemande; il était en pantoufles, ses bas étaient négligemment tirés par un caleçon, et pour tout autre vêtement il avait une sorte de camisole d'indienne à grands ramages qui descendait à peine à la ceinture. Sous cet accoutrement je le trouvai superbe. Toute la pompe de la toilette de Louis XIV ne m'aurait pas émerveillé comme le négligé de Gluck.

» Tout à coup, je le vois bondir de son siège, saisir des chaises, des fauteuils, les ranger autour de la chambre en guise de coulisses, retourner à son clavecin pour prendre le ton, et voilà mon homme tenant de chaque main un coin de sa camisole, fredonnant un air de ballet, faisant la révérence comme une jeune danseuse, des glissades autour de sa chaise, des tricotets et des entrechats, et figurant enfin les poses, les passes et toutes les allures mignardes d'une nymphe de l'Opéra.

» Ensuite il lui prit sans doute envie de faire manœuvrer le corps de ballet, car, l'espace lui manquant, il voulut agrandir son théâtre, et, à cet effet, il donna un grand coup de poing à la première feuille du paravent, qui se déplia brusquement et je fus découvert. »

Gluck ne se fâcha point. Il accueillit Méhul avec bienveillance et lui accorda bientôt sa protection et son amitié. *Iphigénie en Tauride* allait être jouée à l'Opéra. Gluck fit entrer Méhul à la répétition générale, qui enthousiasma le jeune homme. Mais je laisse de nouveau la parole à l'auteur de *Joseph*.

« Quand la répétition fut terminée, j'étais dans l'ivresse, mais je songeais à la représentation du lendemain. Je n'avais point d'argent à consacrer à mes plaisirs; une idée folle, et que je trouvai admirable, vint soudain s'emparer de moi. On éteignait les chandelles, et, l'obscurité me secondant, je grimpai plusieurs banquettes et je me nichai dans une petite loge de paradis où je passai la nuit et où je voulais encore passer la journée du lendemain pour me régaler d'*Iphigénie* sans qu'il m'en coûtât une obole. Je dormis, mais le froid me réveilla. Onze heures du matin sonnèrent, et, peu à peu, j'aperçus de ma cachette quelques fantômes blancs qui glissaient sur le théâtre comme des ombres aux Champs-Élysées. A leurs pirouettes, je reconnus des danseuses qui venaient, dès le matin, faire des battements et s'exercer dans l'art chorégraphique.

» Cependant j'étais glacé, brisé, l'estomac totalement vide et prêt, enfin, à me trouver mal. Je ne savais quel parti prendre ; quand le théâtre se peuplant davantage, je reconnus Vestris, regardant les pieds des danseuses, et arpentant les planches comme un Soliman, les jardins de son harem. Oh ! ma foi, je n'y tins plus. Je connaissais Vestris, je l'avais vu chez Gluck ; je sortis de mon gîte, descendis l'escalier, traversai le parterre, me glissai le long de la rampe, et debout et tremblant sur le siège du chef d'orchestre, je tendis les bras à Vestris en l'appelant d'une voix lamentable. Les danseuses poussèrent un cri : mes cheveux frisés et poudrés de la veille étaient dans le plus grand désordre et avaient chargé de poudre et de pommade mon modeste habit noir, costume alors de rigueur pour qui n'avait pas un sou, sans compter la poussière des banquettes dont j'étais convert et la pâleur de mon visage ; j'étais, enfin, plus effrayant qu'un diable du pays. Cependant je rassemblai un reste de forces pour raconter mon aventure ; un éclat de rire succéda au cri de frayeur ; Vestris me fit porter du chocolat ; il rendit compte à ses camarades de l'intrépidité avec laquelle j'avais affronté le froid et la faim pour jouir de leurs talents ; on en fit un rapport à M. le premier gentilhomme de la chambre et on jugea que ma passion pour le théâtre méritait les entrées grandes et petites. La réception de la lettre qui me les octroya a été, je crois, le plus vif plaisir de ma vie. »

A Paris Méhul travailla avec un musicien de talent, Edelmann, à qui Gluck avait confié le soin d'achever son éducation. puis il se lança dans la mêlée artistique. Il végéta jusqu'en 1790, année où son premier ouvrage, *Euphrosine*, remporta un très vif succès. Cette partition plaça du premier coup Méhul parmi les maîtres. Elle apportait une révolution réelle dans l'opéra-comique français, car elle donnait à la musique la place prépondérante qu'elle n'avait pas eue jusqu'alors dans les pièces à ariettes jouées à la « Comédie ». Deux pages sont demeurées célèbres dans *Euphrosine* : le quatuor qui contient la belle phrase : *Mes chères sœurs laissez-moi faire...* et le duo si connu : *Gardez-vous de la jalousie...* qui, d'après Berlioz « est resté le plus terrible exemple de ce que peut l'art musical uni à l'action dramatique pour exprimer la passion. » Cette opinion est certainement outrée, mais le duo d'*Euphrosine* est resté une fort belle chose qui, à l'époque de son apparition, dût produire, évidemment, un considérable effet.

Méhul remporta un second succès avec une partition pleine de grandeur et de sentiment : *Stratonice*, jouée en 1792. *Phrosine* et *Mélidore* (1794), quoique contenant de superbes pages, réussit moins. *Ariodant* (1799), mit le comble à la réputation du musicien. C'est dans cette œuvre extrêmement remarquable que se trouve la romance si célèbre... *Femme sensible...*

Napoléon, qui n'était alors que le général Bonaparte, premier consul, avait la plus grande considération pour Méhul. Cependant, il lui avait

déclaré, un jour, qu'il gardait, néanmoins, ses préférences pour la musique italienne, estimant que les musiciens français étaient incapables de composer un ouvrage de gaieté et de charme dans le genre italien. Méhul ne répondit rien, mais il se chargea de donner un éclatant démenti au premier consul. Quelque temps après, le théâtre Favart annonçait la mise en répétition d'un opéra italien du compositeur Fiorelli, traduit pour la scène française. *L'Irato* est joué (1801) et remporte un vif succès. Bonaparte jubile, trouvant à cette musique pseudo-italienne, un charme tout particulier. On réclame l'auteur et le régisseur vient nommer Méhul. Le premier consul ne garda pas rancune au compositeur de cette plaisanterie et il accepta la dédicace de la partition. *L'Irato* est une œuvre légère, fine, spirituelle, pleine d'un excellent comique. Elle possède un magnifique quatuor.

Uthal (1806), est une partition belle et sévère, dont le livret est tiré des chants ossianiques, fort en honneur à l'époque. Pour donner à sa partition une couleur sombre et tragique, Méhul, dans son instrumentation, n'employa pas une seule fois les violons et les remplaça par les altos, ce qui fit dire à Grétry, le soir de la première : *Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle.*

Joseph qui fut représenté le 17 février 1807 marqua l'apogée de la carrière artistique de Méhul. Aucun des opéras qu'il publia ensuite, si ce n'est la *Journée aux aventures*, ne remporta de succès.

Méhul a beaucoup écrit. Dans ce court aperçu biographique, je n'ai cité que ses œuvres les plus considérables. Qu'il suffise de savoir qu'il n'a pas composé moins de trente deux opéras et de quatre ballets, sans compter une foule d'œuvres diverses. L'ouverture du *Jeune Henri*, un de ses nombreux ouvrages dramatiques, a survécu au naufrage de la partition. Elle est universellement connue pour sa verve entraînant et sa couleur descriptive. Sous la Révolution et sous l'Empire, Méhul composa la musique d'un grand nombre d'hymnes patriotiques. Les plus célèbres sont l'admirable et enlevant *Chant du Départ*, le *Chant du 25 Messidor*, pour trois orchestres et trois chœurs et la *Parisienne*.

Méhul atteint depuis longtemps de phtisie, mourut le 18 octobre 1817, à peine âgé de 54 ans. Génie trop fécond et souvent inégal, mais plein de noblesse, de personnalité, Méhul est l'un des musiciens les plus considérables de l'école française. *Joseph* restera, à juste titre d'ailleurs, son plus beau titre de gloire. Il importe, pourtant, de ne pas oublier que *Stratonice*, *Euphrosine*, *Mélidor*, *Ariodant*, sont aussi des partitions de premier ordre écrites, hélas, sur des livrets inécoutables aujourd'hui.

II

L'Œuvre

Joseph est et restera le chef-d'œuvre de Méhul. Si cette partition ne repa-rait que de loin en loin sur l'affiche, sans s'y maintenir, chaque fois, très long-temps, la faute en est uniquement à la coupe malheureuse du livret. Dans ce sujet d'une tenue sévère, le langage ampoulé que le librettiste fait tenir à ses personnages, détonne de la plus singulière façon. Le style d'Alexandre Duval paraît, aujourd'hui, tout bonnement ridicule. Il existe une telle disproportion entre la musique noble et simple de Méhul et les tirades emphatiques de Duval que l'émotion et l'enthousiasme de l'auditeur se trouvent interrompus de la plus désagréable façon. La prose boursouflée du librettiste produit l'impression d'un seau d'eau glacée qui, à des retours périodiques, vous tomberait sur la tête.

L'indigence du dialogue et son effet déplorable surtout les spectateurs on amené M. Bourgault-Ducoudray à écrire des récitatifs pour remplacer les parties parlées du livret d'Alexandre Duval. M. Bourgault-Ducoudray, d'ailleurs, n'a fait en cela que suivre l'exemple donné par le propre neveu de Méhul, M. Daussoigne, directeur du Conservatoire de Liège, qui composa des récits pour *Stratonice*, quand cette œuvre entra, en 1821, au répertoire de l'Opéra.

On a beaucoup critiqué M. Bourgault-Ducoudray d'avoir consenti à écrire des récits pour *Joseph*. On a crié au sacrilège, on a invoqué le respect dû aux chefs-d'œuvre. Nul plus que moi ne professe le respect des chefs-d'œuvre; nul plus que moi ne désire ardemment les voir aimer et apprécier par le public; mais je crois, en toute conscience, que toucher aux paroles d'Alexandre Duval n'est pas toucher à l'admirable opéra de Méhul. On a objecté que si l'auteur avait désiré que son ouvrage fût joué avec des récitatifs, il les aurait faits lui-même. Cette raison est plus spécieuse que réellement fondée. Alexandre Duval nous apprend lui-même, dans la notice dont il a fait précéder le livret de *Joseph* que, lorsqu'il écrivit son ouvrage « il était bien entendu qu'il travaillait pour notre première scène lyrique »; un peu auparavant, il avait dit, aussi, qu'il était question d'un *grand opéra*.

Mais Méhul, à cette époque, était brouillé avec l'Administration de l'Académie nationale de musique. Il trouva bon de lui jouer une niche et de donner son nouvel ouvrage au Théâtre Feydeau. Or, cette scène ne pouvait jouer que des pièces avec dialogue. Il fut donc convenu que Duval laisserait telles quelles les parties en prose qui, dans sa pensée, devaient être transformées en récitatifs quand il aurait achevé de les mettre en vers (1) et que

(1) Le livret de *Joseph* fut écrit en quelques jours.

Joseph serait joué, immédiatement, sous cette forme batarde. A cette époque, on était habitué à ces sortes d'opéras sérieux avec des parties dialoguées. Aujourd'hui, ce genre est justement jugé insupportable.

M. Bourgault-Ducoudray, qui est un fervent de Méhul, a donc consenti, lorsque M. Gailhard voulut jouer à l'Opéra ce chef-d'œuvre de la musique française, à écrire les récitatifs nécessaires. Il a apporté à ce travail toute sa conscience d'artiste, tout son savoir de musicien. Comme il l'a dit, lui-même, dans l'avant-propos qui précède la nouvelle partition, parue chez l'éditeur Dupont, « il a limité son apport de travail personnel à celui de la déclamation proprement dite. Tous les dessins d'orchestres ou thèmes rappelés ont été empruntés soit à la partition même de *Joseph*, soit aux très remarquables solfèges écrits par Méhul pour le Conservatoire de musique. » Tous ces récits sont d'une belle et juste déclamation lyrique. Celui du songe de Jacob, notamment, est un morceau d'une ampleur superbe, d'un sentiment véritablement inspiré. Pour être juste, cependant, il faut reconnaître que s'ils sont toujours d'une noble tenue artistique, ces récits sont, en général, conçus dans un style que Méhul n'aurait certainement pas employé pour de simples récitatifs. Ils sont d'une souplesse et d'une variété qui n'était pas alors en usage dans ces parties des opéras; ils sont aussi d'une harmonie trop nourrie et l'orchestre y joue un rôle trop prépondérant pour l'époque. Ils ne font donc pas corps avec le reste de l'ouvrage. La démarcation reste très sensible entre les deux styles. D'un autre côté, M. Armand Silvestre a donné encore trop d'importance à ces récitatifs, eu égard au très petit nombre des morceaux de Méhul. Il eût été bon de resserrer dans les plus étroites limites le dialogue de Duval. Le contraire est arrivé et cela est regrettable.

Tels qu'ils sont, pourtant, ces récitatifs ont, du moins, l'extrême avantage de ne pas supprimer, à chaque instant, « l'atmosphère sonore », et d'y maintenir, au contraire, l'auditeur, pendant toute la durée du spectacle. Il faut donc remercier M. Bourgault-Ducoudray d'avoir consenti à assumer une tâche ingrate entre toutes, — car, au point de vue artistique, il n'avait rien à y gagner, — pour nous permettre d'entendre un chef-d'œuvre d'une beauté pure et idéale sans être rappelé, par la méchante prose d'Alexandre Duval, aux plates réalités.

*
* *

Alexandre Duval raconte, dans la *Notice* qui précède le livret, comment l'idée de *Joseph* lui fut suggérée.

« Le lendemain de la première représentation de *Joseph*, de M. Baour-Lormian, je dinais, avec plusieurs auteurs et quelques artistes, chez M^{me} Gay, où l'on était toujours sûr de trouver la plus aimable réunion et d'entendre d'agréables discussions sur les lettres et les arts. Chacun des convives jugeait selon sa manière de voir la pièce de mon confrère ;

et, quoiqu'ils fussent tous d'accord sur la beauté de la poésie et le mérite de l'ouvrage, ils y trouvèrent je ne sais quel défaut qu'ils ne pouvaient définir, mais qui nuisait à l'ensemble de cette belle tragédie. Comme un autre, je voulus dire mon avis sur cet ouvrage, et je crus expliquer le défaut qu'ils lui reprochaient, en assurant que l'amour que l'auteur avait introduit dans ce sujet patriarcal affaiblissait le premier intérêt qui est la piété filiale. Tous se récrièrent contre mon opinion ; ils prétendirent que le sujet était trop simple pour que l'auteur pût se dispenser d'inventer une conspiration et un amour qui puissent fournir de l'aliment pour cinq actes. Je leur répondis que je ne calculais pas le mérite d'une pièce par le nombre des actes ; que si, en effet, la simplicité du sujet ne nous offrait pas matière suffisante pour une grande tragédie, il fallait serégler d'après cela, et ne pas étendre le sujet au delà de sa proportion ; que je convenais que ce sujet, si intéressant dans la Bible, n'offrait que la reconnaissance des frères, et que tout ce que l'on pouvait se permettre, c'était de faire arriver Jacob en Egypte et de le rendre témoin du pardon que Joseph accorda à ses frères ; mais, qu'au reste, tout autre sentiment qui pouvait distraire de cet intérêt de famille, devenait un hors d'œuvre dangereux pour l'ouvrage et qu'il fallait tout le talent et le style de Baour-Lormian pour triompher de l'obstacle qu'il s'était créé lui-même.

» Méhul, qui était au nombre des convives, nous écoutait avec une attention toute particulière ; mais quand il vit que la conversation allait cesser, il voulut la ranimer et, avec cette finesse et ce genre d'une aimable raillerie qu'il possédait si bien, il soutint, par un motif qu'on devinera bientôt, que, tout en adoptant quelques-unes de mes idées, il était impossible de traiter ce sujet sans y conter quelque épisode ; qu'au reste, rien ne pouvait empêcher de tenter une épreuve qui ne pouvait tourner qu'à l'avantage du public ; que, si l'on avait fait une tragédie de *Joseph*, on pourrait bien en faire un opéra ; qu'il ne connaissait pas de sujet plus propre à donner du style et de l'intérêt à la musique, et que, puisque je me trouvais d'une opinion contraire à celle de tout le monde, il me portait le défi de faire du pieux Joseph un opéra en trois actes.

» M^{me} Gay appuya cette idée avec toute la chaleur et le charme qu'elle porte dans une conversation et, pour avoir mis quelque opiniâtreté à soutenir mon opinion, je fus condamné par tout le monde à fournir la preuve qu'on pouvait faire sur *Joseph*, sans conspiration et sans amour, un opéra. On voulut plus ; on m'indiqua le temps où je devais lire l'ouvrage et, comme il était question d'un grand-opéra, on convint seulement qu'on me dispensait, pour tout ce qui tenait au récitatif, d'apporter les vers tout façonnés. Afin de ne pas passer pour un Gascon, je fus obligé de me résigner à tout ce qu'on ordonna. Toute la société contre laquelle j'avais disputé avec la chaleur que donne la conviction fut ajournée à la quinzaine, avec injonction

de venir juger au même tribunal, et à moi de *comparoir* pour me voir juger et condamner par mes pairs à telle amende qu'il plairait au tribunal littéraire de m'infliger.

» Cette plaisanterie, comme tant d'autres de ce genre, suffisait dans cette maison, où l'esprit et le goût ne cessaient de fournir des bons mots, à nous faire passer une soirée très agréable ; aussi tout le monde s'en alla-t-il très content, excepté moi, qui, cheminant avec ce bon Méhul, me reprochais en riant mon entêtement et prévoyais déjà tout le travail, peut-être inutile, qu'il allait lui causer. Cependant, arrivé chez moi, je me mis à réfléchir à la manière dont je traiterais le sujet, et, comme il m'était positivement défendu d'emprunter aucun épisode, puisque c'était le motif de notre discussion, et qu'il me fallait cependant amener des situations fortes et intéressantes, je ne trouvai d'autres moyens d'y parvenir que de faire un réprouvé de Siméon et un aveugle de Jacob. Une fois cette donnée admise, je fus tout surpris de la facilité que je trouvai à faire marcher mon action. Mon furieux Siméon formait un contraste avec la douceur un peu monotone de Joseph, et la perte de la vue dans mon père Jacob m'offrait l'occasion toute naturelle d'employer ces méprises de personnages qui sont d'une si grande ressource pour amener des situations intéressantes. On se doute bien que, mon plan fait, je ne tardai pas à finir l'ouvrage. J'allai moi-même presser le tribunal de se réunir. et la lecture faite de mon drame, on convint d'une voix unanime que j'avais gagné ma cause et qu'on pouvait faire un *Joseph* sans étendre l'action par des épisodes étrangers au sujet. »

Le livret de *Joseph*, à qui d'aucuns reprochent sa trop grande simplicité, est, au contraire, à cause de cela même, essentiellement favorable à la musique. Les gens pour qui un opéra doit contenir, avant tout, une intrigue embrouillée et mélodramatique, auront beau déclarer que *Joseph* n'est pas « du théâtre », *Joseph* n'en restera pas moins un chef-d'œuvre qui, dans l'histoire de la musique française, occupe, à l'aurore du XIX^e siècle, une place identique à celle de *Samson et Dalila* à son déclin.

*
* *

L'ouverture est d'un beau caractère. Elle débute par un *adagio* où de calmes dessins esquissés par les cordes montent, peu à peu, dans un court *ff*, qui s'éteint, presque aussitôt, sur de suaves accords. Alors, après une longue tenue des cors, des trompettes et des basses, répétée par les bois, le violoncelle-solo déroule un thème majestueux écrit dans l'un des modes du plain-chant. L'hymne des Hébreux, au début du second acte, découle de cet admirable motif qui est repris par la flûte et la clarinette, sur un accompagnement en pizzicati des violons. L'ouverture se termine par un *allegro* qui ne manque pas d'un certain caractère.

Le rideau se lève sur une salle du palais de Joseph qui, sous le nom de Cléophas, est devenu le tout puissant ministre du Pharaon égyptien. Joseph, au comble des honneurs, songe avec émotion à Chanaan, sa patrie, à son vieux père, à ses frères qui, jadis, le vendirent dans un accès de jalousie. Une magnifique et expressive phrase chantée par les violons précède le noble récit : *Vainement Pharaon, dans sa reconnaissance...* qui amène l'air célèbre, devenu si justement classique. *L'adagio : Champs paternels, Hébron, douce vallée...* est d'une délicieuse couleur qui évoque merveilleusement la poésie des premiers temps bibliques ; *l'allegro* qui suit est, aussi lui, dans son genre, un fragment d'une perfection achevée. Utobal, l'un des officiers égyptiens dévoués à Joseph, s'étonne de sa tristesse. Cléophas, dans la romance : *A peine au sortir de l'enfance...*, non moins connue que l'air précédent, lui raconte alors son histoire. Cette délicate et suave mélodie, d'une émotion si communicative, a été prostituée de bien des façons. On a appliqué l'air, en le dénaturant indignement d'ailleurs, tantôt à d'ignobles plaintes racontant les exploits d'un criminel à la mode, tantôt à des cantiques où l'idiotie le dispute à la fadeur. Méhul recommença trois fois cette romance avant d'arriver à une version qui le satisfît complètement. La bibliothèque du Conservatoire de Paris conserve précieusement ces brouillons de Méhul.

Mais la famine règne chez les Hébreux. Joseph charge Utobal de partir en toute hâte pour Hébron et d'en ramener son père s'il vit encore, ainsi que toute sa famille. Le favori de Pharaon vient à peine de s'éloigner qu'on prévient Utobal qu'un groupe d'Hébreux demande une audience à Cléophas. Le confident de Joseph donne aussitôt l'ordre de les faire entrer et lui-même court prévenir le ministre. Les fils de Jacob sont introduits dans la salle. Ils sont tous là, à l'exception de Benjamin, resté, en dehors de la ville, à garder son vieux père aveugle. Ils viennent implorer, du prévoyant Cléophas, aide et secours contre la famine. L'un d'eux, Siméon, toujours poursuivi par le remords d'avoir vendu Joseph, voit la main du Seigneur dans les malheurs qui frappent Chanaan. Ses frères essaient vainement de le consoler. Siméon se sent maudit de Dieu. Cette situation dramatique a été rendue par Méhul dans un air admirable dont les strophes sont coupées par les répliques du chœur. Bien que ce numéro soit catalogué air, c'est bien plutôt une véritable scène d'une allure déjà toute moderne. Ecrite, en sa plus grande partie, dans le mode mineur, elle est d'une déchirante tristesse qui exprime admirablement les remords de Siméon. Joseph survient et reconnaît ses frères qui, eux, ne se doutent pas un seul moment de la véritable personnalité du ministre égyptien. Celui-ci surmonte son trouble. Il interroge avec bonté les étrangers et leur accorde généreusement l'hospitalité demandée. — Mais, demande Cléophas, tous les fils de Jacob sont-ils vivants ? — Hélas ! répond Nephtali, de Joseph nous pleurons le

trépas ! Siméon qui, jusque-là, s'était tenu à l'écart, s'avance et affirme hautement son espérance que Joseph n'est pas mort. A la vue du frère qui, jadis, voulait le tuer, Cléophas recule. Alors commence un étonnant final où tous les sentiments des divers personnages sont exprimés d'une géniale façon. Une gamme ascendante et persistante des violoncelles et des contrebasses souligne le trouble de Siméon, la colère de Joseph, les craintes de ses frères. Cependant les sonorités s'apaisent ; le calme rentre dans l'âme de Joseph. De doux accords, annonciateurs de paix et de miséricorde, se font entendre et tous redisent en ensemble la phrase du ministre, maître enfin de lui-même : *Reprenons mon empire sur ce cœur agité*. Il faut remarquer aussi, dans ce final, l'apaisé motif d'une mansuétude exquise : *Non, je ne suis plus irrité*. Au dehors, des chants retentissent. C'est le peuple qui célèbre la gloire de Cléophas, dont la prévoyance l'a sauvé de la faim.

Le prélude du second acte, qui se déroule sous les murs de Memphis, devant la tente de Jacob, est plein de couleur et d'expression mélancolique. Joseph arrive près des tentes de sa tribu, tout ému à la pensée de revoir son vieux père. Le jour à l'orient se lève et, dans le lointain, les Hébreux invoquent leur Dieu dans un hymne d'une incomparable majesté. Ce chant, exposé d'abord par les voix d'hommes seuls, puis par celles des femmes et repris, après, par toutes, est bâti sur le motif de modalité antique déjà signalé dans l'ouverture. Cette prière, d'une impression religieuse sereine et profonde est, presque entièrement, chantée *a capella*. Ça et là, seulement, elle est soutenue par quelques placides accords des trompettes et des cors. Benjamin sort de la tente et se trouve en face de Joseph, qui, toujours sans se faire connaître, l'interroge avec intérêt. La romance de l'enfant (soprano) : *Ah ! lorsque la mort trop cruelle...*, délicieusement instrumentée, est d'une délicatesse tout à fait charmante. Elle aussi, malheureusement, tout comme celle de Joseph, a été odieusement caricaturée dans nombre de cantiques ineptes. Au loin retentissent des éclats de trompettes. Jacob se remue sur sa couche et s'éveille. Ses premières paroles sont une prière ardente adressée à Jéhovah. Dans l'invocation : *Dieu d'Abraham exauce ma prière*, Méhul, tout en restant constamment simple, a su atteindre au sublime. La phrase de Jacob est reprise en ensemble par le patriarche, Joseph et Benjamin. Jacob songe, maintenant, au fils disparu, et des phrases d'une tendresse émue qu'on ne saurait trop admirer sortent de sa bouche. Joseph tombe aux genoux de son père et les mouille de douces larmes. Pourtant il se contient. Le moment n'est pas encore venu de se faire connaître. Utobal survient et appelle Joseph de son nom égyptien de Cléophas. Surpris, Jacob et Benjamin veulent alors s'agenouiller devant le ministre, mais Joseph les en empêche. Dans une phrase d'une noble et fière allure, il leur dit qu'il entend leur faire partager le triomphe préparé pour lui par

le peuple reconnaissant, et il les fait monter dans son char. Un chœur brillant termine l'acte.

Le troisième acte se passe dans une salle du palais. Un entr'acte animé précède le lever du rideau. Joseph est assis à la table du festin ayant à ses côtés Jacob et Benjamin. Le chœur des femmes : *Aux accents de notre harmonie...* est d'un beau caractère. Les trois strophes qui s'y trouvent enchâssées sont délicieuses. A remarquer surtout le joli accompagnement de la première. Utobal accourt annoncer à Joseph que ses ennemis ont excité le peuple contre les Hébreux. Joseph sort et Jacob reste seul avec Benjamin. Le patriarche se laisse aller alors à son amour pour le plus jeune de ses enfants et il lui fait promettre de ne jamais l'abandonner. Ce duo est une admirable chose, dans sa patriarcale simplicité. La phrase : *O digne objet de ma tendresse...* est d'une expression adorable. Siméon, tourmenté par le remords, avoue son crime à son père ; il décharge ses frères et prend toute la responsabilité sur lui. Cette situation donne lieu à un grand ensemble, magistralement bâti, qui exprime avec une force extraordinaire la colère de Jacob, les supplications de ses fils, les remords de Siméon. Au moment où Jacob va maudire ses enfants, Joseph entre et l'arrête par une phrase d'une autorité suprême : *Si l'Eternel en sa clémence...* et il tombe aux pieds de son père ravi, extasié. Un chœur d'actions de grâce termine cet étonnant chef-d'œuvre.

*
* *

C'est bien, en effet, de l'étonnement qu'on éprouve devant cet ouvrage où Méhul a atteint constamment à la perfection et souvent au sublime. Berlioz a écrit, quelque part, que, dans *Joseph*, « la simplicité est poussée jusqu'à des limites qu'il est dangereux de tant approcher ». Cette partition admirable restera, évidemment, dans l'histoire de l'Art, une exception, tout comme *Orphée* ou *Samson et Dalila*, mais une exception d'une saisissante, d'une inaltérable beauté. La pureté de l'inspiration, la fraîcheur ou la noblesse des idées, la justesse, la vérité de la déclamation lyrique, la peinture exacte des caractères, la distinction de l'harmonie, la richesse de l'instrumentation, dont le coloris est toujours approprié aux situations, font de *Joseph* l'un des chefs-d'œuvre dont la musique française doit être le plus justement fière.

Richard Wagner professait pour la partition de Méhul un véritable culte ; il comptait parmi ses plus belles jouissances artistiques celles qu'il avait éprouvées en faisant étudier cet opéra. Weber, de son côté, n'était pas moins enthousiaste de *Joseph*. « La beauté des œuvres de cet ordre-là, a-t-il écrit un jour ne se prouve point. Il suffit d'en appeler au sentiment de ceux qui les entendent. C'est une fresque musicale que cette partition, un peu grise

de ton, mais d'un sentiment, d'un pathétique, d'une pureté de composition et de dessin à tout défier. » En Allemagne, d'ailleurs, *Joseph* fut toujours accueilli avec le plus grand succès, et jamais cet opéra n'a quitté le répertoire d'Outre-Rhin. Je ne sais plus où j'ai lu que Scudo, ce critique pédant qui tint, pendant trop longtemps, à la *Revue des Deux-Mondes*, la plume de critique musical, avait écrit « qu'il manquait à Méhul la dernière goutte de génie que possédait Spontini ». Cette ridicule assertion est bien digne de l'insulteur de Berlioz. Spontini eut son heure de célébrité justifiée, mais il ne possédait nullement le génie nécessaire pour résister aux attaques du temps. Je viens de relire la *Vestale*. Certes, cette œuvre contient de beaux, de majestueux passages, mais à chaque instant, l'on se heurte à des formules vocales ou instrumentales dénuées non seulement de toute force d'expression, mais, si je puis m'exprimer ainsi, essentiellement *inesthétiques*. Malgré quelques superbes pages, la *Vestale* serait, aujourd'hui, impossible à remonter. C'est tout le contraire pour *Joseph*. A l'exemple d'*Orphée*, d'*Alceste*, d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, le chef-d'œuvre de Méhul n'a pas été touché par le temps. Les dernières reprises prouvent éloquemment la vitalité de ces ouvrages, dont quelques rides ne parviennent pas à atténuer l'impérissable beauté.

La partition de *Joseph* comporte, en tout et pour tout, douze numéros formant un total de 134 pages. Mais la musique ne s'estime pas à la quantité. Ces 134 pages pèsent davantage dans la balance de l'Art que bien d'autres œuvres plus volumineuses. Si Spontini possédait « une dernière goutte de génie », l'auteur de *Joseph*, du *Chant du Départ*, du *Chant du 25 Messidor*, d'*Ariodant*, d'*Euphrosine*, de *Stratonice*, possédait, lui, un génie entier fait de clarté, de simplicité, de grandeur et de tendresse, et la France doit l'honorer comme l'un de ses plus parfaits artistes.



Faux Chefs-d'œuvre

ET

Partitions d'occasion

A Gaëtan RONDEAU.



MIGNON

(Opéra-Comique. — Novembre 1866)

— 2 —

Les journaux, avec une unanimité quelque peu de commande, ont célébré, jadis, la cérémonie — qualifiée de touchante tout haut, de grotesque tout bas — de la millième représentation de *Mignon*, à l'Opéra-Comique et de la remise, à cette occasion, de la grand'croix de la Légion d'honneur à Monsieur Ambroise Thomas, excellent homme, honnête musicien, mais pas autre chose. Quel pernicieux et démoralisant exemple que la nomination d'un artiste à la plus haute dignité de l'ordre national, non pour le mérite intrinsèque, pour la valeur propre de cet artiste, mais simplement parce qu'une de ses œuvres a obtenu, grâce à son livret, un nombre considérable de représentations ! N'est-il pas attristant de penser que des hommes comme Hugo, Balzac, Zola, Berlioz, Franck, Gounod, d'une supériorité incontestable ceux là, honneur et gloire de leur pays, sont morts sans cette distinction qu'ils avaient mille fois méritée ? Il n'y a rien de mieux fait pour nous ridiculiser aux yeux de l'Europe que cette antithèse d'Hugo, simple officier de la Légion d'honneur, et de Monsieur Thomas grand'croix ; du plus grand poète, du plus grand prosateur français du XIX^e siècle, de l'auteur d'*Hernani*, des *Contemplations*, des *Châtiments*, de *Notre Dame de Paris*, des *Misérables*, et d'un musicien sans aucune originalité, mais ayant à son actif le succès d'un opéra-comique qui, en 28 ans, atteignit mille représentations ! Mais alors, à ce compte-là le Gouvernement aurait dû accorder aussi la grand'croix à MM. Lecocq, Planquette et Audran. Le succès de la *Fille de Madame Angot*, des *Cloches de Corneville*, de la *Mascotte*, de *Miss Helyett*, a été autrement considérable, autrement rapide que celui de *Mignon*. Si en France la valeur

d'une œuvre se mesure simplement à son nombre d'éditions ou de représentations, nous arriverons à de jolis résultats ! Après Monsieur Thomas, officiellement désigné comme le plus grand représentant du génie français, parce que sa *Mignon* a été jouée mille fois, faudra-t-il voir M. Ohnet ou M. Jules Mary, — quel dommage que Ponson du Terrail et Richebourg soient morts, — nommés au moins commandeurs ? Leurs romans s'enlèvent et font, tout comme *Mignon*, la joie des portières.

Quels titres Ambroise Thomas avait-il à une pareille distinction, si rarement réservée à un artiste ? Fut-il un musicien de génie ? On ne pourrait le prétendre sans ridicule. Il connaissait la technique de son art, en possédait à fond la pratique, voilà tout. Fut-il un initiateur, un créateur de formes nouvelles ? Eut-il, comme Gounod, une influence sur la musique française contemporaine ? A ces questions, il est impossible encore de répondre d'une façon affirmative. Ses partitions sont-elles de ces œuvres vraiment supérieures dont puisse s'enorgueillir un pays ? Hélas, pour quelques belles pages qu'elles renferment, par-ci par-là, quel amas de fatras, de scories de toutes sortes ! Comme directeur du Conservatoire, Ambroise Thomas se signala-t-il comme un administrateur hors ligne, arriva-t-il à faire de la maison qu'il dirigeait, un établissement modèle ? Rien que cette hypothèse fait sourire. A l'exemple du glorieux maître italien Verdi, Thomas avait-il conservé cette vigueur spirituelle, cette faculté de création spontanée et pleine de jeunesse, qui a donné à l'art musical, ces deux belles œuvres : *Othello* et *Falstaff* ? Non, certes. Il a suffi à Monsieur Ambroise Thomas pour être nommé grand'croix de la Légion d'honneur, d'avoir fait un opéra-comique qui a dépassé mille représentations. Dans notre siècle positif, une médiocrité qui rapporte beaucoup de droits jette, en France, plus de considération sur son auteur, que dix chefs-d'œuvre qui n'auraient été joués que quelques fois. Ce qui est arrivé à Ambroise Thomas en est une preuve frappante.

J'ai prononcé, tout à l'heure, le nom de médiocrité, en parlant de *Mignon*. Dussé-je froisser les admirations sincères, je n'en doute pas, mais mal fondées, à coup sûr, de bien des personnes, je répète le mot : *Mignon* est une œuvre médiocre, bien plus, elle est le type de l'œuvre médiocre. C'est ce qu'un examen attentif de cet opéra-comique, aussi banal que millénaire, peut arriver, sans grande difficulté, à démontrer.

Le livret de *Mignon* est, en somme, l'un des meilleurs du répertoire de l'Opéra-Comique. MM. Barbier et Carré ont, contrairement à leurs habitudes, assez bien dérangé l'épisode de Goethe. On sait que *Mignon* est tiré des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, sorte de roman philosophique de l'auteur de *Faust*. Dans l'original, Mignon est le fruit incestueux d'un moine défrôqué qui a épousé sa sœur. Il n'était guère possible de faire adopter cette version sur un théâtre. Pour imposer l'inceste à la scène, il

faut un génie comme celui de Wagner. Aussi ne reprocherai-je pas aux librettistes d'avoir transformé le mendiant Lothario en père de Mignon. Mais, exemple, leur idée, — idée dont Thomas doit porter aussi la responsabilité, — de faire vivre Mignon et de lui faire épouser Meister, est tout bonnement grotesque. Ce dénouement, à l'usage des âmes tendres, est aussi impardonnable que celui de *Mireille*, dû aux mêmes librettistes. Après avoir fait, à ce sujet, les plus expresses réserves, je reconnais sans difficulté que le livret est traité avec une certaine adresse. Cette création du grand poète allemand est d'un charme si attachant, qu'il en a rejailli quelque chose sur l'adaptation française, si loin, pourtant, qu'elle soit de l'original.

Le succès de cet opéra-comique est dû beaucoup plus au livret qu'à la musique. *Mignon*, arrangé en simple drame, aurait tout autant attiré le public. Il ne faut pas s'abuser ; la partition de Thomas n'est nullement la cause efficiente de ces fameuses mille représentations à l'Opéra-Comique. Ce n'est pas la musique qui, cette fois, a sauvé un malheureux livret, c'est le livret qui a jeté une petite part de succès sur une malheureuse musique.

Ouvrons, voulez-vous, cette partition de *Mignon* et, de prime abord, arrêtons-nous au titre. Considérez ce médaillon qui renferme une méchante reproduction de la *Mignon* d'Ary Scheffer. Ce médaillon est soutenu par des ornements architectoniques, autour desquels s'enroulent des guirlandes de fleurs. Rien de plus banal, de plus bourgeoisement poncif que cette vignette. Eh bien, c'est une image fidèle de la musique qu'elle recouvre.

L'ouverture, basée sur des motifs de l'œuvre, notamment ceux de la romance de Mignon et de la Polonaise de Philine est ce qu'on est convenu d'appeler brillante. En réalité, elle sollicite les oreilles, tels certains chromos tirent les yeux. Le chœur d'introduction est d'une médiocrité qui ne tire pas à conséquence. Par contre, le récit de Lothario : *Fugitif et tremblant*, est d'une belle venue ; la déclamation lyrique en est juste et très expressive. Ce morceau, l'un des rares que je trouverai à louer dans cette partition, montre qu'Ambroise Thomas, s'il n'avait pas sacrifié au mauvais goût de l'époque et cherché, au prix de toutes sortes de concessions, un triomphe facile, aurait pu, peut-être, écrire une œuvre de valeur. La petite danse bohémienne est gracieuse en sa tonalité de *si mineur*. La valse, chantée par Philine, ne manque pas d'entrain ; mais enfin, une valse réussie n'est pas un titre pour passer à la postérité. Arrivons à l'ensemble qui commence par la phrase de la comédienne : *Quel est, je veux le savoir...* Cette interrogation est d'un ton coquet et futile qui caractérise bien Philine, mais toute la suite, sauf une phrase de Mignon et de Lothario, est d'un style pitoyable, tout émaillé d'insipides vocalises. Nous trouvons ensuite le grand air de Wilhelm : *Oui, je veux par le monde*, morceau ridicule où le ténor *gargouille* à l'instar de la chanteuse. Depuis longtemps on coupe cet air de crainte

de le faire accueillir par des quolibets. Le *terzetto* entre Philine, Wilhelm, Laërte, est d'une écœurante fadeur. Mais voici la romance de Mignon, devenue si fameuse. L'idée mélodique ne manque pas d'un certain charme, mais une déplorable prosodie vient déprécier la valeur du morceau. Quant au *duo des Hirondelles*, à l'audition duquel se pâment les petites filles échappées du couvent et les jeunes ouvrières du *paradis*, c'est l'une des choses les plus grotesques que je connaisse en musique. Ecoutez avec attention cette scène, ces répliques bébêtes de Lothario à Mignon, ces absurdes vocalises de basse, et si vous pouvez retenir votre sérieux, c'est que vous avez le caractère foncièrement morose. Si Thomas a cru rendre, dans ce passage, l'intense mélancolie qui se trouve dans la belle page de Goëthe, il s'est trompé d'une grossière façon. Sa musique, sans couleur, sans accent, sans vie, sans émotion vraie, n'évoque rien, rien. J'en trouve un exemple plus loin dans la phrase de Mignon à Wilhelm qui vient de la racheter : *Envers qui me déliore...* Dans ce motif banal et sautillant de polka, où trouver la moindre trace de sentiment ? Au milieu de cet amas de médiocrités, voici pourtant un passage inspiré, c'est la belle phrase de Lothario : *A l'ombre des grands bois*. Je passe vite sur la fin de l'acte, où nous retombons dans les plus odieuses rengaines.

Le Prélude du second acte et le madrigal sont gentilletons. Dans ces babioles, hors-d'œuvre sans importance, Thomas s'est montré musicien délicat. Le *trio* qui vient ensuite n'est qu'un ramassis de lieux communs, de phrases vulgaires, de vocalises insupportables. La *Styrienne* : *Je connais un pauvre enfant*, ne vaut pas mieux. C'est par une chanson avec vocalises, points d'orgue, *coda* à volonté, que Monsieur Thomas a essayé de traduire musicalement le curieux état d'âme de Mignon s'éprenant de son maître!!! La mélodie de Wilhelm : *Adieu ! Mignon*, est d'une désolante banalité. C'est de la musique à l'aune. Enfin, nous rencontrons une oasis dans ce désert, ce sont les douze mesures qui suivent le changement de tableau. Très bien instrumentées, elles sont pleines d'une réelle poésie. Les phrases de désespoir de Mignon sont, à part une ou deux intonations, complètement manquées. Ambroise Thomas a beau faire, on sent qu'il n'est pas en communication avec son personnage. Son cœur reste froid et sec ; sa musique pleurniche, elle ne pleure pas. Il manquait un pendant au *duo des Hirondelles* ; le voici : c'est le *duetto* : *As-tu souffert ? Oui, j'ai souffert !* où Mignon et Lothario s'envoient à tour de rôle cette interrogation et cette réponse sur une musique aussi incolore que ridicule. La *Polonaise* de Philine est un morceau de virtuosité rempli de casse-cou vocaux et aussi démodé aujourd'hui que les crinolines du second Empire. Il faut pourtant y relever une jolie phrase : *Parmi les fleurs que l'aurore fait éclore*. Le final de l'acte est d'un style qui n'est pas en disparate avec celui du reste de l'œuvre ; la foule témoigne son effroi à la vue de l'incendie

par un chœur dont l'allure n'a aucun rapport avec le sentiment exprimé ; quant à Wilhelm, qui accourt, *haletant*, (l'indication est dans la partition), et sue, à grosses gouttes, de porter, à bras tendus, Mignon évanouie, il trouve encore assez de force dans ses poumons pour lancer, à la grande joie des amateurs de ce tour de force, un superbe *si naturel*.

Au troisième acte, après un insignifiant chœur de coulisses, voici venir, d'abord, la berceuse de Lothario, prudhommesque inspiration, moins faite pour endormir Mignon que les auditeurs, et la romance de Wilhelm : *Elle ne croyait pas dans sa candeur naïve*, morceau d'une nullité d'idées étonnante, qui, cependant, offre cet avantage d'être bien écrit pour la voix et d'offrir au plus infect cabot l'occasion de se faire applaudir. Méfiez-vous, quand vous verrez un artiste mettre sur un programme, sans y être forcé, la romance de Wilhelm. C'est un infaillible *criterium* de sa valeur. Le *duo* entre Meister et Mignon n'est qu'un mauvais décalque de Gounod. Il contient pourtant deux bonnes choses : l'*andante* : *Ah ! que ton âme, enfin, dans mon âme s'épanche*, et l'exclamation : *O joie ineffable et divine !* Dans les dernières pages, rien à citer, si ce n'est la *Prière*, qui, dans la médiocrité ambiante, ressort quelque peu. La partition contient un autre tableau qui ne se joue pas et dans lequel Mignon se réconcilie avec Philine. Il renferme une détestable *forlane* chantée par cette dernière.

Tel est exactement le bilan de cette œuvre : une quinzaine de pages de réelle valeur, disséminées, çà et là, dans une volumineuse partition de 429 pages !!!

Dans cet opéra-comique, aucune personnalité, aucune originalité, aucune sensibilité vraie. *Mignon*, en sa désespérante monotonie, est le triomphe du lieu commun, du style filandreux, des idées banales et faciles, de la sensiblerie exagérée, de la sentimentalité fausse.

On a dit de Meyerbeer qu'il était le Dennery de la musique ; à ce compte, M. Thomas en serait le Georges Ohnet. Chez ces deux hommes, en effet, même bourgeoisie de sentiments, même recherche du succès facile, même souci de flatter, en tout et pour tout, le goût de la foule, même mépris de l'œuvre artistique conçue en tant qu'œuvre artistique. *Mignon* offre un exemple éclatant du peu de spontanéité qui a présidé à sa composition : cet exemple prouve l'unique soin qu'a eu son auteur de se préoccuper du rapport de l'œuvre. La partition, à chaque instant, porte des notes dans le genre de celles-ci, que je copie textuellement :

S'il est besoin de raccourcir cette marche, pour l'usage des petites scènes, on peut couper les 14 mesures suivantes.

Ou bien : *Il est possible de passer le solo de Philine, qui suit :*

Ou encore : *Quand la voix fera cette variante, la 1^{re} clarinette se tait pendant cette mesure.*

Ou : *Si on trouvait bon de raccourcir ce morceau, on passerait de... à...*

Ou, enfin, cette perle :

On peut, à volonté, couper les 16 mesures suivantes, qui sont une redite (!!!)

J'ai compté jusqu'à 21 indications de ce goût-là. Ah ! *Mignon* est une œuvre commode ! L'auteur l'a composée de façon à pouvoir se raccourcir ou se rallonger à volonté. Voilà, certes, un bel exemple de conscience artistique, et l'on ne pouvait faire autrement que de décerner la grand'croix de la Légion d'honneur au compositeur qui l'a donné !!

Thomas, connaissait assurément son métier jusqu'au bout du doigt et il y avait acquis une réelle dextérité. Quant à avoir été un grand artiste, c'est autre chose. Il ne fut qu'un artisan de talent, pas davantage. Ses idées étroites, commures, sans relief, sa façon de les traiter dans des formules démodées, son manque absolu de personnalité, son idéal mesquin, relèguent Ambroise Thomas au rang des compositeurs de troisième ordre.

Quant à sa *Mignon*, dont les mille représentations lui ont valu fortune et honneurs, comme elle touche plus au commerce qu'à l'Art, la postérité saura la remettre à sa juste place.





HAMLET

(Académie Impériale de Musique. — Mars 1868)

Pour l'immortel drame de Shakespeare, le revers de la gloire est l'opéra écrit par Monsieur Ambroise Thomas sur l'adaptation scénique perpétrée par MM. Barbier et Carré. Il existe une loi punissant la dégradation des monuments publics. Comment se fait-il qu'on n'ait jamais songé à en faire une pour mettre à l'abri de toute atteinte les chefs-d'œuvre de la pensée humaine ? Si l'on songe qu'il est une foule de gens qui s'imaginent connaître *Hamlet* parce qu'ils ont entendu l'opéra affublé de ce titre on est, en toute justice, forcé de reconnaître que l'on se trouve en face d'un véritable abus de confiance ! *Habent sua fata libelli* ! Quelle ironie amère de voir popularisée par la honteuse parodie de MM. Barbier et Carré l'une des plus belles conceptions du grand poète anglais !

Il est toujours dangereux de mettre en musique une œuvre littéraire consacrée par l'admiration des artistes et des penseurs, mais quand on est résolu à tenter cette aventure, du moins faudrait-il le faire avec le plus absolu respect. Le musicien est responsable du livret qu'il traite, a dit, avec raison, je ne sais plus quel compositeur. Comment M. Thomas eut-il le triste courage d'accepter le honteux poème que lui offraient MM. Barbier et Carré ? Ceux-ci, sans aucun doute, ne voyaient pas avec une grande confiance l'auteur du *Caïd* et du *Songe d'une Nuit d'Été* s'attaquer à Shakespeare. Aussi, crurent-ils prudent d'émasculer le lion, de lui rogner les ongles, de lui arracher les dents, pour permettre au doux et honnête compositeur que fut toute sa vie M. Thomas de s'approcher sans trop de danger. L'impression éprouvée devant la partition d'*Hamlet*, — que certains ont essayé, jadis, de faire figurer parmi les œuvres capitales de l'école française, — tient plus encore de la tristesse que de l'indignation,

malgré, pourtant, les trop nombreux passages qui justifient cette dernière. Tout le temps on sent le malheureux musicien en lutte avec la grandeur du sujet, s'épuisant à essayer de l'égaliser, atteignant, en quelques rares passages, l'expression juste mais perdant pied, presque aussitôt, et retombant lourdement dans les platitudes les plus lamentables. Nouveau Sisyphe, Monsieur Thomas parvient à soulever parfois le rocher et à le hisser le long de la montagne, mais, comme dans le mythe antique le bloc redégringole toujours.

Après un court prélude, dont le caractère sombre est bien en situation, une marche avec chœurs, brillante, mais d'idées quelconques, amène le récit du roi : *O toi qui fus la femme de mon frère...* de caractère assez noble au début, mais dont la fin est conçue dans une forme conventionnelle qui lui enlève tout accent de vérité. Une fort belle phrase des violoncelles accompagne l'entrée d'Hamlet. Ce motif reparaitra plusieurs fois dans le cours de l'opéra. Sans qu'il s'en rendit un compte parfaitement exact, les chefs-d'œuvre de Wagner, bien qu'ils fussent alors décriés et méconnus, avaient impressionné Ambroise Thomas. Dans *Hamlet*, outre cette phrase propre au jeune prince danois, on en rencontre une autre, celle là spéciale à Ophélie. La flûte et la clarinette la font entendre quand cette dernière vient rejoindre Hamlet. Le premier récit du prince : *Vains regrets, tendresse éphémère...* est d'une juste expression. Le duo entre les deux jeunes gens contient quelques jolis passages. La phrase : *Doute de la lumière...* est d'une ligne mélodique gracieuse. Certains fragments du récit d'Hamlet, par exemple : *Mes pleurs sont moins amers...* ont un vrai charme mélancolique, mais toute la fin de la scène, à partir de la reprise, cette fois à 12/8, de la phrase principale, est d'un style pitoyable. Ce style, dira-t-on, était alors en honneur à l'époque. D'accord, mais les grands artistes se gardent bien de suivre la mode.

Jusqu'ici, si le drame de Shakespeare n'a pas été très suivi, du moins n'a-t-il pas été ridiculisé. Mais avec l'entrée de Laërte les infamies commencent. Le Laërte du poète anglais, si soucieux de l'honneur de sa sœur et qui lui donne sans cesse le conseil de se méfier du prince, est travesti, dans l'opéra, en une bonne pâte de frère qui, avec une naïveté imbécile, ne trouve rien de mieux que de confier Ophélie à Hamlet. La musique, dans les pages précédentes, avait gardé une certaine tenue ; elle s'abaisse maintenant au niveau de la conception des librettistes. La cavatine : *Pour mon pays en serviteur fidèle ..* est un morceau criard et mal écrit pour la voix, bon, tout au plus, à faire les délices des orgues de Barbarie. Et pourtant, ce passage peut paraître bon à côté de celui qui suit, c'est-à-dire du chœur : *Nargue de la tristesse...* Cet ensemble, dans sa platitude et sa vulgarité, est le chef-d'œuvre du grotesque.

Le tableau de l'*Esplanade* vient racheter ces lamentables faiblesses.

Cette scène, incontestablement, est, avec le prologue de *Françoise de Rimini*, ce que Monsieur Thomas a écrit de mieux. Ces pages ont un coloris orchestral sombre et tragique fort bien trouvé. Le Prélude où, à travers les traits de clarinette, d'altos et de violons, imitant les sifflements du vent, passe une large phrase de trombone, prépare bien l'esprit de l'auditeur à ce qui va suivre. L'*Invocation : Spectre infernal...* est d'une large et expressive déclamation. Les récits du spectre sont quelque peu monotones. Le compositeur aurait pu leur donner une ligne mélodique plus précise, tout en leur conservant une austère sévérité. La phrase finale : *Ombre chère ! Ombre vengeresse !...* accompagnée par le cor anglais, les cors et les violoncelles, est d'un beau et puissant effet. Si toute la partition, ou du moins sa plus grande partie, valait ce tableau, alors pourrait-on, sans risquer l'ironie, la traiter de chef-d'œuvre.

Dans le court prélude qui précède le premier tableau du deuxième acte, on retrouve à la flûte, au hautbois et aux violons, le motif de la phrase : *Doute de la lumière*, qui chante aussi au cor anglais quand Hamlet passe dans le fond de la scène. Le morceau connu sous le nom d'air du *Liore*, possède un certain charme mélancolique et simple. Il vaut infiniment mieux que l'*allegro ; Les serments ont des ailes...* où la douleur d'Ophélie, devant l'ingratitude d'Hamlet, se traduit surtout par d'insipides gargouillades et la vaine préoccupation de lancer des *si naturel* et des *ut dièze*. Au milieu de ce malencontreux passage on rencontre, pourtant, quelques mesures : *Astres éternels, lumière azurée*, où l'inspiration se fait plus sincère. L'*arioso* de la reine : *Dans son regard plus sombre*, est, aussi lui, un fragment purement conventionnel. S'il a pu faire jadis, une illusion quelconque, on en aperçoit aujourd'hui tout le clinquant. Le duo, entre le roi et la reine, vaut peut-être encore moins. On n'y rencontre pas un seul accent véritablement ému ; tout cela n'est que banalités, remplissages, formules usées. Hamlet arrive ; son thème caractéristique l'accompagne à l'orchestre. Il repousse la main du roi qui, dans une phrase d'un style prud'hommesque, lui conseille pour se distraire d'aller faire un petit voyage « en Italie ! » Shakespeare n'avait pas trouvé celle-là ! L'accompagnement de l'*allegro* d'Hamlet : *Oui, voyez dans les airs ces nuages légers...* renferme un joli effet d'orchestre. Il faut citer aussi pour sa libre allure le récit : *Par ma foi, vous serez témoins d'un spectacle nouveau...* Dans la réponse du roi, il y a sur le pronom *nos*, un point d'orgue d'un hilarant effet. Le chœur des comédiens ne déparerait pas une opérette. Quand à la *Chanson bachique*, choquante au point de vue scénique dans la bouche d'Hamlet, c'est un morceau d'une rare vulgarité d'idées, écrit uniquement en vue de l'effet vocal.

Le deuxième tableau est rempli, en sa plus grande partie, par la scène de la Représentation. Après une marche pompeuse, la scène de la pantomime, soulignée par d'expressifs solos de saxophone alto, de hautbois et de flûte, ne

manque pas de quelque intérêt. Les récits d'Hamlet sont bien déclamés. Par contre le final : *O mortelle offense*, traité à l'italienne, est d'une fastidieuse longueur.

Le thème de ce final forme la base du Prélude du troisième acte. Le monologue d'Hamlet : *Etre ou ne pas être...* est, après le tableau de l'Esplanade, la meilleure page de l'œuvre. Ambroise Thomas y a montré un louable souci d'expression juste et sobre. Avec l'air du Roi : *Je t'implore, ô mon frère*, nous retombons dans les lieux communs. Le *trio* entre Hamlet, la reine et Ophélie me paraît manqué. L'*andantino* : *Allez dans un cloître*, est d'une mièvrerie en contradiction absolue avec le caractère d'Hamlet tel le poète l'a établi en cette scène. Dans le drame, le prince, brutalement, repousse la jeune fille et ne s'attendrit pas sur elle. Quant à l'ensemble qui termine le *trio*, il est d'une facture vraiment insupportable. Dans le duo entre le fils et la mère, le compositeur a fait d'évidents efforts pour bien traduire cette terrible scène, malheureusement, il est constamment resté au-dessous de sa tâche. Pas une seule fois, M. Ambroise Thomas n'est arrivé par un élan sincère, une phrase vraiment émue et jaillie de cœur à procurer une haute sensation d'art à l'auditeur. Quand le spectre disparaît après avoir recommandé à Hamlet d'épargner sa mère, le contre-chant qui, au tableau de l'Esplanade, accompagne la phrase : *Ombre chère*, revient aux violoncelles.

Je ne ferai pas aux librettistes un gros reproche d'avoir, contrairement au drame de Shakespeare, réalisé scéniquement la mort d'Ophélie. S'ils n'avaient apporté que cette modification à la pièce originale on la leur pardonnerait facilement. Le tableau de la *Fête du Printemps* avec le ballet, tour à tour, brillant et gracieux, et la scène d'Ophélie dont le déluge de vocalises peut se justifier, à la rigueur, dans la bouche d'une folle, est réussi en son entier. La ballade en *mi mineur* : *Pâle et blonde...* dont la mélodie pénétrante et mélancolique est empruntée à un air scandinave, est délicieuse. Le motif caractéristique d'Ophélie se fait entendre plusieurs fois quand la jeune fille entre en scène. On retrouve aussi tantôt à l'orchestre, tantôt à la voix, la phrase : *Doute de la lumière*. Toute la fin de la scène, avec le chœur à bouches fermées, accompagnant dans la coulisse les dernières paroles de l'abandonnée, possède un grand charme poétique.

Le dernier acte passe inaperçu du public pour qui la pièce est finie après la mort d'Ophélie. Il contient, pourtant, certaines pages qui ne sont pas à dédaigner. Le chant des fossoyeurs est d'une originalité amusante et trouvée. Les violoncelles, les clarinettes et les bassons ramènent le motif d'Hamlet quand celui-ci apparaît dans le cimetière et les flûtes, les clarinettes et les violons, celui d'Ophélie, quelque peu modifié un peu avant l'*arioso* : *Comme une pâle fleur*, mélodie d'un sentiment vraiment ému. A l'apparition de Laërte surgit, à l'orchestre, un souvenir de la méchante cavatine du premier acte. La courte scène entre les jeunes gens est franchement mauvaise. Par

contre, la marche funèbre avec chœurs, est d'un assez bel effet. Le piteux dénouement imaginé par MM. Barbier et Carré ne pouvait inspirer le compositeur. Dans les dernières pages, il n'y a guère à signaler qu'une transformation, confiée au hautbois, de la phrase d'Ophélie, quand Hamlet tombe à genoux devant le cercueil de la jeune fille.

*
* *

L'instrumentation d'*Hamlet* est soignée et souvent intéressante... pour l'époque. Le compositeur y a introduit les nouveaux instruments, récemment fabriqués par Sax, et il sut en tirer plusieurs effets nouveaux.

Ce qui manque, trop souvent, à l'opéra de Thomas c'est le souffle vivifiant, la puissance créatrice, l'originalité fière et indépendante, le libre détachement des liens de la mode. Pendant longtemps, *Hamlet* a occupé, à l'Opéra, une place qu'il ne mérite pas, en réalité, et que contribua à lui assurer, plus que sa valeur intrinsèque, l'éclat de l'interprétation de Faure et de Christine Nilsson. Quelques belles pages, — il y en a dans cette partition, — ne constituent pas un chef d'œuvre. Ceux qui prononcent ce mot en parlant d'*Hamlet* commettent une imprudence. Pour créer un chef d'œuvre, il faut plus que du talent, il faut du génie. Or, Monsieur Ambroise Thomas, ses admirateurs auront beau dire, n'avait pas de génie. Gounod a caractérisé, un jour, d'un mot juste son collègue de l'Institut : « C'est un aigle, a-t-il dit, dont on a rogné les ailes. » La définition mérite de rester.





LAKMÉ

(Opéra-Comique. — Avril 1883)

Le succès de *Lakmé* s'affirma dès le premier soir. Il dure encore. La partition de Léo Delibes est de ces ouvrages qui, par leur médiocrité aimable, ne gênent personne, ne choquent aucune idée, n'exigent aucun travail d'esprit, ne dérangent aucune digestion. Pour quelques-uns pareille compréhension de l'Opéra est la seule vraie. Cela leur suffit, le succès aidant — le succès qui, selon l'immoral proverbe, justifie tout. — pour crier au chef-d'œuvre.

Le livret de *Lakmé* s'il a l'avantage d'offrir une intrigue simple a, par contre, le désagréable inconvénient d'introduire, dans un sujet d'un exotisme qui, pour être tout conventionnel n'en possède pas moins une certaine poésie, deux misses anglaises et leur gouvernante, sans que les nécessités de l'action réclament, le moins du monde, ces personnages aux allures d'opérette. Ce poème a aussi le grave défaut d'être d'une monotonie fastidieuse, monotonie augmentée encore par la musique qui traduit, avec un caractère identique, les trois duos d'amour composant, en réalité, les trois actes de *Lakmé*.

La partition contient, çà et là, quelques pages de valeur, mais, dans son ensemble, l'œuvre ne se tient pas. Pourtant Delibes a essayé de lui donner une apparence d'unité par le retour de certains thèmes auxquels je me garderai bien de donner le nom de *leitmotiv*, car ils ne subissent pas les transformations essentielles à celui-ci. C'est ainsi qu'un motif brutal par lequel le compositeur a voulu, semble-t-il, caractériser le culte des Indous revient plusieurs fois dans le courant de l'ouvrage. Il apparaît dès la première mesure du prélude aux bassons, aux trombones et au quatuor. En outre de ces motifs, les éléments constitutifs de cette préface instrumentale sont: un

même motif
7333

fragment des danses sacrées intercalées dans le final du second acte, une phrase qu'on retrouvera, tout à l'heure, dans la bouche de Lakmé invoquant les divinités de l'Inde, exposée d'abord par la flûte, p. 2, m. 10 et 11, reprise plus loin, à la fin du prélude, par les bassons, les altos et les violoncelles, puis par les hautbois, les clarinettes et les violons, enfin deux mélodies du duo du deuxième acte chantées par les cordes.

Le chœur en *fa dièse majeur* : *A l'heure accoutumée*, est accompagné d'une façon assez originale. La prière de Lakmé : *Blanche Dourga...*, dont le motif, déjà paru dans le prélude, revient, par la suite, s'appliquant à la jeune prêtresse, est, au début, d'un caractère oriental bien en situation, mais elle se termine par une banale vocalise par trop européenne. Quant au petit chœur qui accompagne la sortie de Nilakantha se rendant à la ville, il est d'un goût déplorable. Le duo qui suit, entre Lakmé et sa servante Mallikā, sans aucun rapport avec l'action, n'est là que pour donner aux deux voix de soprano et de contralto, l'occasion de se marier. Si le résultat valait au moins quelque chose ! Mais ce duo écrit dans un style fleuri d'une insupportable prétention, est prosodié de la façon la plus cocasse. Dans les récits qui se trouvent au milieu du duo, relevons pourtant, p. 26, ce joli bout de phrase : *Allons cueillir le lotus bleu*. Malheureusement, tout le commencement est gâté par une déclamation qui outrage vraiment par trop la langue française et le sens commun. Le quintette, qui met en scène les misses, leur gouvernante et les officiers anglais, est écrit dans le style du vieil opéra comique. Il détonne dans l'ensemble général de la partition.

L'air de Gérard : *Fantaisie aux divins mensonges*, est d'une expression quelconque et d'une prosodie souvent defectueuse. La phrase en *la naturel* : *Et ce collier...*, si ce défaut ne venait la déparer, serait digne, pourtant, de retenir l'attention. Les strophes de Lakmé : *Pourquoi dans les grands bois ?* sont une des bonnes choses de l'œuvre. Les violons *con sordini* les accompagnent délicieusement. On remarque aussi, à la fin de chaque strophe, une assez belle phrase de violon solo. Ce morceau traduit avec bonheur l'émotion rêveuse de la jeune fille. Le duo suivant se compose, seulement de deux mélodies chantées alternativement par Gérard et Lakmé et reprises en ensemble. Elles contiennent quelques passages d'une inspiration facile et quelquefois gracieuse.

L'Introduction du deuxième acte, avec sa petite marche anglaise confiée aux tambours et aux fifres, et la scène du marché sont habilement traitées. Les airs de danse sont fort réussis ; à remarquer la *Terana* et surtout le *Persian*, où le hautbois déroule un original motif d'une couleur bien orientale. Dans la courte scène entre Nilakantha et sa fille, le thème de la prière du premier acte reparaît plusieurs fois à l'orchestre. Une grande phrase de violoncelle, d'un caractère assez banal, précède les stances, morceau d'une bonne facture et d'une expression mélodique assez heureuse.

La légende de la Fille du Paria, plus connue dans l'argot théâtral sous le nom d'air des *Clochettes*, est, en sa majeure partie, un véritable exercice de vocalises. Mais, bien que ces acrobaties vocales puissent arguer d'une apparence de raison scénique, elles n'en sont pas moins insupportables. L'*allegro molto* : *Là-bas, dans la forêt profonde* offre, à côté de ce fatras de traits abracadabrants, de trilles, de notes piquées suraigües, quelques mesures reposantes. La scène où Gérard est reconnu par Lakmé, que son père force toujours à chanter, est bien rendue, mais, après le passage de la retraite, le chœur des Indous complotant la mort de l'officier anglais est franchement poncif. Passons rapidement sur la musique de scène soutenant la tirade ridicule d'Hadji, qui nous ramène aux plus mauvais jours de *Si j'étais Roi* et arrivons au second duo. Il renferme quelques bons passages, dont la prosodie, malheureusement, laisse parfois fort à désirer, comme, par exemple, la première exclamation de Lakmé : *Je ne veux pas que tu meures !* où la conjonction se trouve placée sous une note longue, alors que tout le début de la phrase est noté en notes brèves. La phrase de Gérard : *Je subis ta puissance* et l'*allegro*, déjà entendu dans le prélude du premier acte : *Ah ! c'est l'amour endormi !...* ont une certaine chaleur, mais ce duo vaut surtout par une suave et délicieuse inspiration, la mélodie de la Cabane : *Dans la forêt près de nous...* Cet *andantino* d'un charme simple et doux est la page la plus distinguée, la plus personnelle de tout l'ouvrage. Sous les dernières mesures du chant de cette scène on retrouve le thème de la Marche des Brahmanes qui forme le début du premier prélude. Ce motif sert de base à la plus grande partie du final dont la seule phrase saillante est l'exclamation de Gérard : *C'est un rêve, une folie !* répétée à deux fois en montant d'un demi-ton. A la fin de l'acte, quand Lakmé s'empresse auprès de l'officier blessé, la mélodie de la Cabane revient à l'orchestre,

Cette longue phrase caressante, confiée aux violons *con sordini*, fait aussi les frais de l'introduction du 3^e acte. Elle apparaît au début et à la fin du morceau, encadrant un *allegro* qui ramène le motif du chœur des Indous complotant la mort de Gérard. Au chevet de ce dernier, qui repose étendu sur un banc de mousse, Lakmé roucoule une gentilette berceuse en *ut mineur*, petite feuille d'album aux paroles bébêtes. Quand Gérard, réveillé, rappelle ses souvenirs, l'orchestre les précise en faisant retentir le sombre motif de la marche des Prêtres de Dourga. La cantilène : *Ah ! viens dans la forêt profonde ..* a de l'éclat, mais on y sent trop la préoccupation de faire briller, avant tout, la voix du ténor. Le chœur de coulisses : *Descendons la pente...* est d'un agréable effet avec son accompagnement à bouches fermées des seconds soprani et des seconds ténors sous le *la bémol* tonique en pédale. La phrase de Lakmé : *Quand ils ont effleuré de leurs lèvres brûlantes...* est, au point de vue expressif, l'une des plus réussies de l'ou-

vrage. A l'accompagnement, la flûte et la clarinette déroulent un fort beau thème dont la mélodie vocale est d'ailleurs issue. Par contre, le trio entre les misses et Frédéric — dont l'arrivée est invraisemblable dans ce coin de forêt vierge choisi par Lakmé comme un refuge certain — est franchement ridicule. Mais aussi, quelle musique écrire sur des couplets de ce genre !!

Ah ! vraiment pour des demoiselles
 Qui doivent être des modèles
 De bon maintien,
 Ce n'est pas bien,
 D'échapper comme des gazelles
 Courant dans les herbes nouvelles
 Ne craignant rien,
 Ce n'est pas bien.

Ce méchant passage se coupe aujourd'hui. On devrait bien faire subir le même sort au quintette du 1^{er} acte.

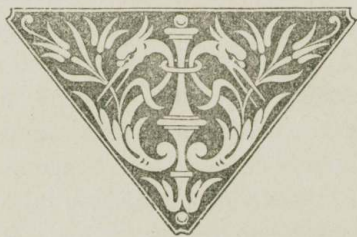
Au début du dernier duo, le motif du chœur de coulisses, entendu tout à l'heure, est sussuré par la flûte, le basson et les violons. Le cor anglais et la clarinette ramènent, p. 247, m. 7 et suivantes, la phrase d'une mélancolie si pénétrante que j'ai signalée tout à l'heure au 3/4 de la page 231. Dans le lointain, on entend le rythme de la marche anglaise et un chœur de soldats. Cette évocation de la patrie lointaine devrait suffire seule pour rappeler Gérard au devoir. Les objurgations du lieutenant Frédéric sont fastidieuses. Quand Lakmé, désespérée de l'hésitation qu'elle lit dans les yeux du jeune homme, mord une fleur de datura, le motif de la prière du 1^{er} acte retentit au quatuor. La phrase de la petite Indoue : *Tu m'as donné le plus doux rêve...* est d'une tristesse contenue et vraiment sentie, après laquelle sonne quelque peu faux l'exclamation de l'officier : *Qu'autour de moi tout sombre !* Un autre passage qui mérite la peine d'être signalé, bien qu'on le coupe au théâtre, est la phrase : *La mort ne sépare pas...* Le thème de l'invocation à Dourga reparait encore, clamé par les bassons, les violoncelles et les contre-basses, sous la large phrase résignée que Nilakantha chante devant le cadavre de sa fille.

*
 * *

Entre une partition contenant quelques mélodies gracieuses et un chef-d'œuvre il y a un abîme. Appliquer ce mot à l'opéra de Léo Delibes doit sembler, à tous ceux qui examinent froidement cet ouvrage, d'une douce ironie. *Lakmé* est, en réalité, le prototype de l'œuvre honnête ne dépassant pas la moyenne ordinaire, n'ayant aucune personnalité marquée, ne contenant aucune de ces inspirations qui laissent l'auditeur frémissant du sentiment de la Beauté. Cette partition possède certaines pages agréables, ne manquant pas, prises séparément, d'une réelle valeur ; mais, si on la considère dans son ensemble la critique indépendante, qui ne se laisse pas

influencer par les emballements inconscients du public et par la réclame intensive d'un éditeur, a le droit de trouver mauvais qu'on veuille l'ériger comme l'une des œuvres capitales de l'Ecole française. Cette dernière possède, heureusement, à son actif, des drames lyriques d'une autre envergure et d'une esthétique plus élevée.

Cependant il convient de louer dans *Lakmé*, outre le charme de quelques idées mélodiques, l'instrumentation généralement d'une jolie couleur et le soin apporté par l'auteur aux accompagnements qu'il varie chaque fois que les morceaux offrent deux couplets. *Lakmé*, en réalité, peut prétendre à la première place.... des œuvres de troisième ordre.





CAVALLERIA RUSTICANA

(Opéra-Comique — Janvier 1892)

Elle a sa place toute marquée dans cette galerie des faux chefs-d'œuvre, la trop fameuse *Cavalleria Rusticana*, que des publics en délire bissaient, jadis, en entier, mais qui, déjà, voit s'effondrer sa réputation.

Un grand éditeur de musique de Milan, M. Sonzogno, avait institué, un beau matin, un concours entre les jeunes compositeurs italiens. L'ouvrage qui fut couronné était dû au chef d'orchestre d'une troupe ambulante d'opérette. M. Sonzogno le lança avec un luxe inimaginable de réclame, et *Cavalleria Rusticana* fut proclamée chef-d'œuvre à coups de grosse caisse. Jamais encore un opéra n'avait soulevé un enthousiasme pareil. Toutes les scènes italiennes s'arrachèrent l'œuvre nouvelle. Dans certaines villes, on fut obligé de faire garder, par un régiment de carabiniers, le théâtre qu'assiégeait une foule véritablement en délire. Qu'on n'aille pas croire à une plaisanterie, ce fait est d'une absolue véracité. Quant à l'auteur, miséreux et inconnu la veille, il ne compta bientôt plus les palmes d'or, les couronnes, les bâtons de chef d'orchestre et le nombre de villes qui le nommaient citoyen d'honneur. D'Italie, colportée toujours par le richissime Sonzogno, *Cavalleria* se répandit dans toute l'Europe et, la réclame aidant, triompha partout, sauf à Paris, où elle fut jugée à sa juste valeur.

Ouvrons cette courte partition de 168 pages, et nous verrons bien vite sur quelles bases peu solides a été fondée sa ridicule renommée.

Le sujet de *Chevalerie Rustique* est des plus simples. Un jeune paysan, Turiddu, a deux maîtresses, l'une jeune fille, Santuzza, l'autre mariée, Lola. La jeune fille, menacée d'abandon, dévoile au mari la conduite de sa femme. Le dit mari tue l'amant d'un coup de couteau, et voilà tout. En fait de chevalerie, c'est incontestablement tout à fait italien.

Ce sujet, tiré d'une nouvelle de Varga, a inspiré aussi un autre opéra, intitulé *Mala Pasqua*. Celui-là est délayé en 3 actes. J'eus l'occasion, en 1890, d'entendre cette œuvre à Rome, au Costanzi, interprétée par la célèbre Théodorini. La musique était ignoble, et pourtant la haute société romaine accourait acclamer cette élucubration. J'assistais à la 4^e représentation. Après chaque acte, l'auteur, un certain Gastaldon, s'avancait sur la scène, le chapeau à la main et la bouche en cœur. Je sortis du théâtre, furieux, en songeant que, huit jours auparavant, ce public avait sifflé le *Roi d'Ys*.

A côté de *Mala Pasqua*, *Cavalleria Rusticana* est un chef d'œuvre, mais à côté de *Mala Pasqua* seulement.

Le prélude, où l'on rencontre plusieurs oppositions absolument grotesques de *fortissimo* et de *pianissimo*, est bâti, en partie, sur les principales phrases du duo entre Turiddu et Santuzza. Il est partagé en deux par une sicilienne chantée, rideau baissé, par le ténor. Ce morceau, malgré son banal accompagnement de harpes, est encore un des moins mauvais passages de cette indigente partition.

Le rideau se lève sur la place d'un village sicilien. On est au jour de Pâques, les cloches sonnent à toutes volées. La foule va et vient ; chœur vulgaire, mais vivant. Santuzza, inquiète de l'absence de son amant, s'informe de Turiddu auprès de la vieille mère de celui-ci. Dans ces récits sans couleur, sans accent, il faut néanmoins citer la phrase suppliante de Santuzza : *Faites comme Jésus pour Madeleine*. La musique, ici, a su bien rendre le sentiment.

Le mari de Lola, le charretier Alfio, arrive. Sa chanson, avec les répliques des chœurs, est de la trivialité la plus détestable. Le plus infime fabricant d'opérettes français rougirait de signer une aussi écœurante élucubration.

Des chants religieux éclatent dans l'église, puis des hommes et des femmes viennent s'agenouiller devant le porche. Vous vous demandez pourquoi ils n'entrent pas ? C'est bien simple. Ils entreront tout-à-l'heure, mais, pour l'instant, M. Mascagni veut nous faire entendre une prière et il trouve que, sur la place, l'effet sera plus grand que dans l'église. Mettant donc de côté toute vraisemblance scénique, il fait chanter l'*Hosannah* en dehors. Ce chœur est assez habilement écrit, mais l'idée mélodique est banale et, en partie, empruntée au *Noël* d'Adam et aux formules chères aux compositions de M. Faure.

Le drame, assez languissant jusqu'ici, se précipite, maintenant, jusqu'au dénouement. La romance de Santuzza est une des rares choses à peu près passables de *Cavalleria Rusticana*. Turiddu arrive, et sa maîtresse lui reproche sa conduite. Lola survient à son tour, avec un refrain moqueur aux lèvres, et les interrompt ; mais elle s'éloigne laissant Turiddu aux prises avec Santuzza qui l'implore vainement. Cette scène est dramatique, mais

que d'idées vulgaires et ressassées elle contient!!! La chanson de Lola n'est pas faite pour nous sortir de ces platitudes. La fin du duo vaut mieux que le commencement. On y sent l'influence flagrante de *Carmen*, dont on peut signaler deux réminiscences p. 99, m. 11, et 101 m. 1 et 2.

Turiddu se précipite dans l'église à la suite de Lola. Désespérée, Santuzza révèle à Alfio la conduite de sa femme. Ce nouveau duo manque complètement de personnalité; c'est du mauvais Verdi.

Nous arrivons au fameux entr'acte devant qui tant de gens se sont pâmés, lors de l'apparition de l'œuvre. C'est une phrase d'inspiration fade et médiocre, chantée à l'unisson par les cordes, sur un accompagnement des harpes et de l'orgue. Il n'y a certainement là rien de transcendant et crier au miracle pour ce fragment sans aucune valeur artistique, est de la plaisanterie pure.

Avant le lever du rideau, nous avons eu une sicilienne, voici venir maintenant, chanté par le ténor, repris par les chœurs un *brindisi*. Cette chanson à boire nous ramène aux plus mauvais jours de la musique italienne. Alfio accourt. Il provoque Turiddu en le mordant à l'oreille. Dans ces pages, rien de saillant, si ce n'est les adieux de Turiddu à sa mère, qui empruntent un certain relief à la médiocrité ambiante. Le jeune homme s'éloigne. Un instant après s'élève une clameur, et l'on entend les cris: *Ils ont tué Turiddu*. Lucia et Santuzza s'évanouissent, le rideau tombe.

Cavalleria Rusticana offre certaines qualités scéniques, de la vie, du mouvement, un drame palpitant dans sa brutalité. Mais au point de vue musical, on y cherche en vain une page vraiment belle. L'inspiration mélodique est facile, mais presque jamais elle ne s'élève au-dessus de la médiocrité. Les récitatifs n'ont aucune couleur; ils sont d'une banalité déplorable. Les accompagnements sont rudimentaires; le plus souvent il double le chant. M. Mascagni n'a été nullement préoccupé de donner à son œuvre une base symphonique formée par la mise en œuvre et le développement de thèmes conducteurs. Quant à l'orchestration, elle est au-dessous de tout Tapageuse, boursouflée, maladroite, elle renferme à chaque instant des sonorités plus dignes de la foire que du théâtre. Je me suis laissé dire qu'à l'époque du grand succès de *Cavalleria* en Italie, M. Mascagni racontait, naïvement, qu'il étudiait l'instrumentation dans les partitions d'Audran! Enfin, à chaque instant, on trouve dans *Cavalleria* des réminiscences d'ouvrages connus.

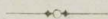
La partition de M. Mascagni ressemble à une image d'Epinal grossièrement enluminée de couleurs criardes. Au point de vue esthétique, l'une et l'autre se valent.





THAIS

(Académie nationale de Musique. — Mars 1894.)



J'ignore les opinions politiques de Monsieur Massenet mais, en Art, il est évidemment opportuniste, car il est toujours à l'affut des nouveautés littéraires à succès susceptibles d'être transformées en opéras. S'il oublie d'en écrire les partitions, du moins s'est-il assuré, prudemment, du droit d'être seul à pouvoir le faire. C'est ainsi qu'il y a dix-sept ans environ, Zola lui accorda l'autorisation de composer la musique de la *Faute de l'Abbé Mouret*. Monsieur Massenet a mis l'autorisation dans sa poche, mais il n'a pas écrit l'œuvre projetée et il ne l'écrit sans doute jamais. Quand Anatole France publia son délicieux roman *Thaïs*, l'auteur du *Mage* se hâta de mettre la main dessus. Personne ne s'en étonna. La partition inspirée par les aventures de Thaïs et de Paphnuce a été dénommée, par le musicien, comédie lyrique mais, malgré l'étiquette, ce n'est bel et bien qu'un banal opéra. Pour écrire une comédie lyrique, il ne suffit pas de dire : ceci est une comédie lyrique ; il faut, au moins, que le sujet littéraire se prête à la chose et que le dialogue musical se déroule sur une trame symphonique très serrée. Il existe, d'ailleurs, peu de vraies comédies lyriques. À part les *Maîtres Chanteurs*, de Wagner, le *Sancho*, de Dalcroze, et le *Falstaff*, de Verdi, — ce dernier ouvrage d'une facture très à part, — je ne vois pas d'autres partitions à citer, celle de *Thaïs* encore moins. L'intrigue, d'abord, n'offrait nullement au compositeur les situations nécessaires à un ouvrage de ce genre. Ensuite, la musique de Monsieur Massenet, d'une trame habile et brillante, mais lâche et sans consistance, est, par son essence même, contraire à la comédie lyrique.

Dans le roman d'Anatole France, chef-d'œuvre d'ironie et de scepti-

cisme, le charme principal repose dans le style et les idées émises par l'historien de M. Bergeret. Ce scepticisme, cette ironie, ces idées, la musique, — je ne spécifie pas la musique de Monsieur Massenet. — est impuissante à les rendre. Le compositeur n'a donc vu dans ce livre d'Anatole France, que ce qui, en réalité, n'a chez lui qu'une importance secondaire : l'intrigue. Or, celle-ci répondait à la hantise perpétuelle de Monsieur Massenet : la réunion sur la scène du prêtre et de la courtisane. Il avait déjà mis aux prises Marie-Magdeleine et Jésus, Salomé et Jean, Manon et l'abbé Desgrieux, Zarastro et Varedha ; il désira compléter la série par Thaïs et Paphnuce. De ce désir est née cette partition qui, jouée à l'Opéra en 1894, n'a pu, malgré des remaniements divers et plusieurs reprises, se maintenir au répertoire. Après la première représentation, on l'amputa d'un immense ballet. Depuis, l'auteur en a rajouté un autre, plus un tableau complètement nouveau. Rien n'a fait. Pour une fois, le public de l'Opéra n'a pas trop mal jugé.

Le poème de *Thaïs* a été écrit en prose par Louis Gallet, sur la demande expresse du musicien. Voilà encore une preuve de son opportunisme. En effet, à ce moment, Zola avait déjà posé la question du livret en prose. Aussitôt Monsieur Massenet en désira un de ce genre. Mais le poème de *Thaïs* n'est pas en vraie et bonne prose, il est tout simplement en vers blancs ; aussi n'a-t-il rien de commun avec ceux de *Messidor*, de l'*Ouragan*, de *Louise* ou du *Juif Polonais* qui, eux, ont brisé carrément le vieux moule. Monsieur Massenet n'a jamais su aborder un obstacle en face.

*
* *

L'action se déroule, comme dans le roman, en Egypte, au IV^e siècle de l'ère chrétienne. Seulement Paphnuce a changé de nom ; il s'appelle, dans l'opéra, Athanaël.

Le premier tableau se passe dans un couvent de la Thébaïde. Les moines prennent leur repas et s'inquiètent de leur frère Athanaël, absent depuis quelque temps. Celui-ci arrive enfin. Il raconte à ses compagnons son séjour à Alexandrie, ville de luxure et de perdition, où la courtisane Thaïs, qu'il a connue jadis, règne en maîtresse. Il voudrait ramener cette âme à Dieu. Malgré les conseils du sage vieillard Palémon, il repart pour Alexandrie après une nuit agitée où il a vu, en songe, Thaïs mimant, nue, devant le peuple, les amours d'Aphrodite. Un motif qui semble vouloir désigner la vie monacale apparaît, p. 1, m. 12 et suiv., exposé par les violoncelles, continué par les altos, puis par les violons ; il ne manque pas d'une certaine couleur. Le thème propre à Athanaël, chanté, p. 6, m. 4 et suiv., par les flûtes, les hautbois et les clarinettes, est une large phrase dans la facture habituelle du Massenet de jadis, de celui de *Manon* et de *Werther*. J'en dirai autant du *leitmotiv* de Thaïs, que le cor anglais, alter-

nant avec la flûte, déroule amoureusement p. 17, m. 1 et suiv. Cette phrase est pleine d'une joliesse langoureuse, mais elle conviendrait mieux à une cocotte de nos jours qu'à une grande courtisane de l'antiquité.

Au point de vue vocal, à part les conseils du vieillard Palémon, les aveux d'Athanaël : *Hélas ! enfant encore !*..., et son élan d'enthousiasme : *Dans l'azur, je vois, penchés vers elle...* qui, par suite de l'indigence mélodique de l'œuvre, prennent un certain relief, il n'y a rien à citer. Quant à la *Vision*, c'est une jolie page d'orchestre, traitée avec cette dextérité de maître-ouvrier en laquelle Monsieur Massenet est sans rival.

Le prélude du second acte a la prétention de décrire les charmes d'Alexandrie. En réalité, ce fragment symphonique, où passent certaines réminiscences du *Vaisseau Fantôme* et de la *Walkyrie*, n'a aucune puissance évocatrice.

Ce tableau se déroule sur la terrasse de la maison de Nicias, jeune débauché, amant de Thaïs et ancien ami d'Athanaël. Celui-ci, en attendant Nicias qu'il a fait demander, maudit la cité de luxure, dans un air dont le début n'est que médiocre, mais dont toute la péroraison est franchement mauvaise.

Nicias entre, suivi de deux belles esclaves. Il a quelque peine à reconnaître sous son costume malpropre l'élégant Athanaël d'autrefois et il le raille de vouloir tenter la conversion de Thaïs. Pourtant, il consent à le mettre en présence de celle-ci, mais auparavant il exige qu'il revête d'autres vêtements. Alors les deux jolies filles, tout en faisant mille agaceries au moine, l'habillent et le parfument. Toute cette scène est lestement traitée. Elle frise souvent l'opérette, mais elle vaut infiniment mieux que les pages qui suivent. Signalons, p. 38, m. 10, le motif de Nicias, sans intérêt d'ailleurs. Thaïs fait son entrée sur une musique dont la vulgarité ne détonnerait pas dans un cirque. Les quelques phrases qu'elle échange avec Nicias, sont, par contre, vraiment charmantes, d'une grâce légère et efféminée bien personnelle à Monsieur Massenet. Thaïs reste sourde aux objurgations du moine et le défie de jamais l'arracher aux plaisirs. Le 12/8 chanté par la courtisane et repris ensuite en ensemble est une des choses les plus lamentables qui soient sorties de la plume de l'auteur de *Sapho* et de la *Navarraise*.

Entre le premier acte et le second existait, autrefois, un entr'acte important où Monsieur Massenet se retrouvait. C'était un de ces morceaux érotiques où, jadis, excella le musicien. Le thème de *Thaïs* y revenait fort bien traité. Il y avait aussi, autant que je m'en souviens, un 5/4 assez joli. Dans la nouvelle édition l'auteur a supprimé ce passage. Il est pénible de constater que lorsque Monsieur Massenet s'avise de retoucher ses ouvrages, ce sont toujours les bonnes choses qu'il supprime. Il y a là un symptôme inquiétant.

Nous voici, maintenant, chez Thaïs qui se contemple, rêveuse, en son miroir. L'*Andante* : *Dis moi que je suis belle*, d'une banalité extrême, est conçu dans une formule dont l'auteur nous a rabattu les oreilles à satiété. On y sent l'unique préoccupation de faire briller la chanteuse et de lui donner l'occasion de lancer *fortissimo*, si elle en est capable, un contre-ré. La scène où Athanaël s'efforce de convertir Thaïs est complètement ratée. Les paroles du moine manquent d'éloquence et de conviction vraie. On comprend fort bien que Thaïs repousse un aussi piètre prédicateur.

Pourtant Thaïs se convertit... pendant l'entr'acte. Pour exprimer la lutte qui se passe dans l'âme de la courtisane au moment où la grâce va la toucher et en faire une sainte, pour rendre ce cataclysme moral qui va transformer une fille perdue en une humble servante du Christ, Monsieur Massenet n'a trouvé que le solo de violon connu sous le nom de *Méditation religieuse*. En réalité ce morceau n'a rien de religieux. C'est une mélodie d'inspiration agréable et lascive, d'une élégance raffinée et dont les effets faciles de sourdines et de sons harmoniques se déroulant sur de longues trainées de harpe, sont tout à fait appropriés, d'ailleurs, à la foi des jolies habituées de la messe de une heure à la Madeleine, grandes dames et demi-mondaines qui vont à l'église comme elles vont au Théâtre ou aux Courses, mais qui se fichent, au fond, de Dieu comme du premier bonnet qu'elles ont jeté par dessus les moulins. Cette Méditation est vite devenue populaire comme morceau de mariage... ou d'enterrement. Elle peut servir indifféremment, en effet, aux deux cérémonies.

Les prêtres qui supportent qu'on joue, dans leur église, ce fragment dont la mièvrerie musquée fait songer à ces musiques stigmatisées par Huysmans du nom de « musique à l'eau de bidet » ont une drôle d'idée de leurs devoirs.

Il est, d'ailleurs, un fait digne de remarque : c'est le mauvais goût des trois quarts des prêtres catholiques, en fait de musique religieuse. J'ai connu un curé d'une paroisse de grande ville qui bâillait devant les plus belles inspirations de Palestrina, de Vittoria et des autres maîtres remis en honneur par les *Chanteurs de Saint-Gervais*. Par contre, avec une inconscience rare, il faisait exécuter dans son église des fragments profanes devant lesquels il se pâmait, tels le *Clair de lune* de Werther ou la *Méditation* de Thaïs !

Le tableau suivant se passe dans la rue, devant la maison de Thaïs. Celle-ci, touchée de la Grâce vient retrouver Athanaël et se déclare prête à le suivre. Le moine, avant de partir, veut brûler le logis impur de la courtisane et il y rentre avec elle. Surviennent Nicias, des jeunes gens et des danseuses. Ballet. L'incendie éclate dans la maison. Athanaël et la jeune femme s'enfuient sous les malédictions de tous. Deux choses, où passe un reflet, pâle il est vrai, du Massenet d'autrefois, sont à signaler dans ces

pages : la musique de fête que l'on entend dans le lointain et le *cantabile* à Eros d'une grâce légèrement émue. Quant au ballet, ajouté nouvellement, il est encore plus mauvais que l'ancien et il arrive, à ce tableau, on ne sait pourquoi. C'est le néant complet, absolu. Enfin, tout le final est vulgaire et tapageur.

Le premier tableau du troisième acte nous amène dans une oasis, non loin du monastère où Athanaël conduit Thaïs. La comédienne est fatiguée de la longue route suivie, mais le moine la presse toujours d'avancer. Cependant quand il lui voit les pieds ensanglantés, il commence à s'émouvoir ; il s'agenouille devant elle, baise ses blessures et court lui cueillir des fruits. Les religieuses arrivent et Athanaël remet entre leurs mains l'ex-courtesane qui commence à le troubler singulièrement. Ce tableau contient quelques charmants détails d'orchestre. Tout le début, avec la phrase chantée par les hautbois, est d'une jolie couleur, mais, au point de vue de l'expression vocale, il est encore, peut-être, plus creux que les autres. Le motif de la *Méditation* revient quand Thaïs et Athanaël se séparent.

Au deuxième tableau, Athanaël est de retour dans son couvent. Le souvenir de Thaïs le ronge, non celui de Thaïs l'humble pénitente, mais celui de Thaïs la courtisane. A la pensée de ce corps éblouissant, sa chair s'allume et il veut le posséder. Et voici, qu'en songe, Thaïs lui apparaît mourante. Il se lève et part pour la voir encore. On retrouve dans ce tableau les thèmes du premier acte. La confession d'Athanaël à Palémon : *En vain j'ai flagellé ma chair...* a de l'accent ; par contre, la phrase : *Je ne vois que Thaïs...* est d'une mièvrerie déplacée dans la bouche du moine brûlé d'impurs désirs. Autrefois, se trouvait, ici, un grand ballet, sorte de Tentation de Saint-Antoine. Devant sa médiocrité on a dû le supprimer. L'exclamation : *Alors pourquoi le ciel...* est d'une assez belle énergie ; quant à l'*allegro* : *Ah ! la voir encore !* il rappelle d'une façon frappante l'air d'Hérode, dans *Hérodias*.

Une bruyante page d'orchestre accompagne le changement de décor ; le thème de la *Méditation* reparait et le rideau se lève sur le couvent des Filles Blanches où Thaïs est en train de mourir. Athanaël se précipite sur sa couche et, tandis que la sainte n'a que la préoccupation du ciel qui l'attend, le moine, fou de désespoir et de luxure, se tord à ses pieds.

Dans un accès d'érotisme, il lui crie qu'il a menti, que Dieu n'existe pas et que l'amour, seul, est vrai ! Ce dernier duo contient quelques phrases d'une mélodie assez agréable mais nullement en situation.

A l'orchestre, la *Méditation* revient une dernière fois. Thaïs, agonisante, trouve néanmoins, avant d'expirer, la force de lancer *ff* un contre-ut dièse et un contre-ré, dans un trait écrit pour raccrocher des applaudissements naïfs. Dans l'ancienne version, au moment où le rideau baissait, les religieuses, comme dans le roman, se montraient Athanaël avec horreur en s'écriant : un vampire. Cette fin a été supprimée.

*
* *

Thaïs peut compter parmi les moins bonnes compositions de Monsieur Massenet. Ecrite avec l'habileté coutumière, le *faire* prestigieux en lesquels son auteur est passé maître, elle manque, par contre, de souffle, d'élévation et de vigueur. L'inspiration se montre rebelle et, quand elle se fait jour, elle est petite, étriquée, d'une sensualité malade. Musicalement, les caractères n'existent pas. Athanaël et Thaïs n'ont aucun relief ; ils sont quelconques. Et pourtant, quel beau sujet à traiter que l'histoire de l'évolution de ces deux âmes, dont l'une se perd en voulant sauver l'autre, avec, comme fond de tableau, le crépuscule des anciens dieux et l'aurore d'une religion nouvelle et comme cadre des paysages d'Orient ! Eh bien ! Monsieur Massenet n'a vu dans tout cela que prétexte à de petites mélodies anémiques et poudrifierisées et à un solo de violon d'une vente facile pour son éditeur.

Dans cette partition, Monsieur Massenet n'a nullement essayé de se renouveler. *Thaïs* est, en réalité, un écho affaibli de ses précédents ouvrages. A chaque instant, on reconnaît des fragments mélodiques déjà entendus dans les autres partitions du même musicien. L'auteur de *Thaïs*, d'ailleurs, n'a pas été égoïste ; il n'a pas butiné dans son jardin seulement, mais aussi dans ceux des autres. Par ci par là, on retrouve, en effet, des souvenirs du *Vaisseau Fantôme*, de *Lohengrin*, de la *Walkyrie*, de *Proserpine* et même de... *Si j'étais Roi* !!

Si Monsieur Massenet, ou plutôt sa façon actuelle de concevoir l'Art et le but auquel il doit tendre, est combattu par certains critiques, peints de voir un musicien aussi bien doué s'égarer dans des chemins indignes de lui, il possède, par contre, des admirateurs enthousiastes et aveugles qui se refusent à voir les défaillances évidentes de leur idole.

Je n'en veux pour preuve que ce passage stupéfiant que je découpe, précieusement, dans un ouvrage consacré à la gloire de Monsieur Massenet, par l'un de ses fervents panégyristes, M. E. de Solenière :

« J'ai la franchise de mes vices. Je ne sais si Massenet est Dieu ou Satan, mais je l'adore, et s'il était Dalila, je pleurerais de n'avoir plus de cheveux à lui offrir » ! ! ! ! !

Dans le même livre, je relève aussi cette appréciation typique que je me reprocherais de ne pas donner en son entier :

« Un parfum yonique ⁽¹⁾ domine toute son œuvre, et, on peut l'affirmer hautement, la dominera toujours. Spécialiste des excitements, peut-être inventera-t-il de nouvelles ivresses, peut-être lui, qui plus que tout autre

(1) Il m'est impossible de définir, ici, le parfum yonique ; ceux qui seraient curieux de savoir quelle est cette odeur n'ont qu'à lire les livres érotiques indous, le *Kama-Soutra*, entre autres. Ils seront édifiés.

légitima l'axiome que la musique est une masturbation de l'oreille, saura-t-il accoupler les sons et violer les harmonies de si neuve manière, de si persuasive façon, qu'il en naîtra un inconnu de jouissance, le je ne sais quoi d'un Kama-Soutra quintessencié, qui réalisera l'Evangile de la Chair, la prière suprême à Vénus, mais qu'il crée ou qu'il se répète, qu'il progresse ou qu'il décline, ce sera pour et par la Chair indéfiniment et toujours. »

Ailleurs, M. de Solenière a encore écrit :

« L'un des musiciens les plus exquis, les plus dépravateurs de notre fin d'époque est Massenet. . . Certes, les austères de la scolastique et les intègres de l'expression peuvent haïr le lyrique tubéreux des caresses saphiques, l'érotomane sonore, pieux comme Thérèse, impur comme Thaïs, divin comme Sade, parisien comme Froufrou, mais nous autres, les déchus des vrais principes, les chavirés des hautes morales, les envoûtés suprasexués, devons nous juger avec tant d'acrimonie celui qui verse si bien le breuvage du mal et sait si adorablement, en matière lyrique, reculer les bornes de l'impudicité. »

Pour tous les esprits impartiaux un éloge pareil est, en réalité, la plus cinglante critique qu'on ait jamais adressée à Monsieur Massenet.

Dans l'esprit de M. de Solenière, les lignes ci-dessus visent l'ensemble des œuvres de l'auteur de *Manon*, mais elles peuvent s'appliquer, plus spécialement encore, à l'opéra que je viens d'analyser.

Thaïs, roman, est un chef-d'œuvre dont la place est marquée dans l'histoire de la littérature française ; *Thaïs*, opéra, est une partition plus que médiocre, qui ne laissera aucun souvenir.





SAPHO

(Opéra-Comique — Novembre 1897)

Quel admirable sujet de drame lyrique que *Sapho* ! Le chef-d'œuvre d'Alphonse Daudet est, par son essence même, infiniment favorable à une traduction musicale. Ce poème du « collage », — disons franchement le mot puisqu'il s'agit de la chose, — d'une humanité si douloureusement vraie, d'un modernisme si vivant, pouvait inspirer à un musicien une partition émue et vibrante, où l'orchestre, puissant commentateur des sentiments et des passions, aurait chanté, en même temps que les voix aussi bien que dans les intervalles où celles-ci se taisent, les tristes amours de Fanny Legrand et de Jean Gaussin. Hélas ! il n'en a rien été. Au lieu du chef-d'œuvre musical qui aurait dû se greffer sur le chef-d'œuvre littéraire, Monsieur Massenet ne nous a donné qu'une « pièce lyrique » inutile et vaine où, une fois de plus, il a répété à satiété, mais d'une façon affadie, les formules mélodiques dont il se sert depuis vingt-cinq ans. Au lieu des eaux-fortes vigoureuses qu'exigeait impérieusement l'illustration de *Sapho*, Monsieur Massenet s'est contenté de « laver » de pâles aquarelles.

Le compositeur n'a vu, de l'œuvre de Daudet, que les côtés épisodiques ; il n'en a compris que l'extérieur. Son sens intime, sa profonde psychologie lui ont, la plupart du temps, complètement échappé. On sent que cette partition a été bâclée. Elle donne l'impression d'une improvisation continuelle, exécutée, il est vrai, par un musicien d'une habileté rare, d'une sûreté prestigieuse. Dans *Sapho*, comme dans tant d'autres ouvrages, Monsieur Massenet n'a été qu'un simple joueur de flûte.

Disons, d'ailleurs, à la décharge du musicien, que le livret sur lequel il a été appelé à travailler est franchement mauvais. Toutes les grandes situations du roman sont esquivées ; certains personnages sont devenus méconnaissables. C'est ainsi que l'oncle Césaire et la tante Divonne, ces deux types si vivants du livre, ont été transformés en père et mère de Jean, deux fantoches conventionnels. Ce dernier, lui-même, n'est plus seulement l'être faible créé par Daudet, mais bien un parfait benêt. Il était pourtant facile de fournir au compositeur un excellent canevas en se bornant à suivre la pièce tirée par le célèbre écrivain de son roman. De légers remaniements étaient seuls nécessaires. Ainsi on aurait pu ajouter un tableau pour nous faire assister à la rupture dans la forêt, car cette scène est essentiellement lyrique. C'est pour cela, sans doute, que les librettistes n'ont pas songé à l'employer. Le poème de MM. Cain et Bernède est d'une indigence réelle. Mais, après tout, ils se sont peut-être dit que c'était bien celui qu'il fallait à leur collaborateur. Si, en effet, on avait mis ce dernier en présence d'un drame traduisant franchement le roman, il est plus que probable qu'il ne se serait pas risqué à le traiter. Les librettistes, qui connaissaient leur Massenet, ont rapetissé l'œuvre poignante de Daudet aux moyens du compositeur.

*
* *

Après un prélude de quelques mesures bâti, sur une longue phrase conçue dans le style habituel de l'auteur, le rideau se lève sur un salon précédant l'atelier du sculpteur Caoudal, une nuit de bal costumé. Dans le lointain, on entend les sons plus que vulgaires d'un orchestre de faux tziganes. Des invités entrent dans le salon, accompagnant Caoudal qui chante un lamentable 6/8. Cette scène, malgré le mal que se donne le musicien pour la rendre joyeuse et animée, reste triste et terne. Tous ces gens-là ont beau crier : *Ohé ! Ohé ! Amusons-nous !* leur gaieté manque de force communicative. La conversation entre Caoudal, La Borderie et Jean, sur un mouvement de valse, est navrante, elle aussi. Gaussin reste seul. On entend la voix de Fanny Legrand qui lance, dans la coulisse, une vieille chanson d'atelier reprise en chœur par les hommes et les femmes. Jean se dit qu'il n'est pas fait pour vivre dans ce monde là et il se prend à regretter son pays de Provence en une mélodie étriquée, prétentieuse feuille d'album comme Monsieur Massenet en a prodiguement jeté à tous les vents et qui se ressemblent toutes. Des travestis arrivent poursuivant Fanny, qui leur refuse le baiser demandé en un morceau d'une rare platitude. L'apparition de cette femme jette Gaussin dans un véritable trouble. L'orchestre ramène la phrase du prélude. L'ancien modèle ne tarde pas à remarquer la juvénile beauté de Jean et engage avec lui une conversation, ou plutôt un simple échange de mots, car, dans cette œuvre, rien n'est traité à fond. Le début du roman de Daudet avait

ici sa place toute marquée. Il s'y trouve des situations musicales, par exemple celle où Jean fait fuir Fanny, en déclamant les vers de la Gournerie à la gloire de Sapho. Tout cela, dans la partition, est passé sous silence. Les quelques mots qu'échangent, pendant quinze mesures, ces personnages sur d'anémiés dessins d'orchestre ne nous révèlent rien de leurs pensées intimes et profondes. Les groupes rentrent ; c'est l'heure du souper. Tous s'écrient : *A table !* en parodiant, d'une spirituelle façon, certain passage du premier acte des *Huguenots*. Hommes et femmes rentrent dans l'atelier. Fanny retient Jean. *N'y va pas ! Viens m'ami...* lui souffle-t-elle à l'oreille avec des regards provocateurs et elle l'entraîne au dehors, pendant que les convives réclament Sapho en reprenant la chanson du modèle et que l'orchestre joue une *czardas*.

Le second acte se passe dans le logement de Jean Gaussin. Le père du jeune homme achève de l'installer. Jean, tout en travaillant à préparer un examen, chantonne, en dialecte méridional, la *chanson de Magali*, non pas celle de Gounod, mais l'air provençal original. Césaire le continue. Ceci est incontestablement la meilleure inspiration de l'œuvre. Il est regrettable qu'elle ne soit pas de Monsieur Massenet. Jean s'attendrit en regardant un tableau représentant sa maison natale et le dessin ondulant, qui accompagnait l'air du premier acte, reparait ici. M^{me} Gaussin arrive très essoufflée. Elle est accompagnée d'Irène, une petite cousine, qu'elle vient d'aller chercher au couvent et qu'elle va emmener en Provence. Les parents s'éloignent, sans autre raison que de laisser les jeunes gens roucouler en toute tranquillité. Jean nous ressert encore un fragment de sa mélodie du premier acte, puis Irène et lui se rappellent tendrement leurs souvenirs d'enfance. Il est surtout question d'un petit âne. Cette scène est d'un bête littéraire et musical à faire pleurer. Tout cela n'est que du remplissage, et sans la moindre valeur encore. Monsieur Massenet, quand il écrit un ouvrage, songe, avant tout, au parti commercial que son éditeur pourra en tirer. Il est de prime importance que les partitions contiennent surtout des morceaux pouvant se détacher et, parmi ceux-ci, les duos pas trop longs, pas difficiles, langoureux et douceâtres, se vendent comme des petits pâtés. Monsieur Massenet ne voulant faire à ses éditeurs « aucune peine, même légère » a émaillé *Sapho* de fragments propres à être débités séparément.

Les parents rentrent dans la chambre : c'est l'heure du départ. Jean veut aller les conduire à la gare, mais sa mère préfère qu'il reste à travailler. Avant de partir, elle s'attendrit, en une simple et agréable mélodie, sur la lampe « vieille mais bonne » auprès de laquelle elle laisse son fils. La scène se termine par un petit quatuor agrémenté d'une enfantine vocalisée d'Irène. Jean, resté seul, se prend à rêver. Sa mélancolie s'exprime en des accents qui ne sont que des échos affaiblis de *Manon* et de *Werther*. Signalons p. 82, m. 8 un dessin qui semble symboliser le travail. La porte s'ouvre,

Fanny entre et s'approche de Jean. Tout surpris, il la reçoit d'abord avec une certaine froideur, mais, peu à peu, il se laisse aller au charme de Sapho. Dans le début de cette scène où passent encore, par ci par là, des souvenirs de *Werther*, — voyez notamment p. 90, m. 1, — il n'y a guère à citer que l'élan de Fanny : *Ce que j'appelle beau, c'est d'avoir tes vingt ans....* et le passage qui suit, dont l'inspiration assez commune ne manque pourtant pas d'une certaine chaleur. La *chanson de Magali* est reprise, toujours en provençal, par Fanny. Chose étrange, cet air qui devrait rappeler à Jean tous ses souvenirs de famille et le retenir sur le bord de l'abîme, l'y précipite au contraire. Il tombe dans les bras de Sapho. L'acte s'achève par un nouveau duo, spécialement destiné à l'exportation, celui-là. Comme inspiration mélodique, cela vaut les compositions de M. Delmet, et encore !

Au début du troisième acte, qui nous transporte dans le jardin d'une guinguette à Ville-d'Avray, nous entendons de nouveau le lamentable refrain du duo qui termine le second acte. Depuis un an que le ménage dure les deux amants vivent heureux. Nouveau duo occupé, en sa majeure partie, par un ensemble dont la platitude égale celle du duo entre Jean et Irène. Jusqu'ici le compositeur n'a pas trouvé un seul accent vraiment ému et sincère pour traduire l'amour qui lie Gaussin et Sapho. Il s'est contenté d'écrire des bluettes d'un goût plus ou moins contestable.

Fanny et Jean s'éloignent. Caoudal arrive avec tout un groupe d'amis et de petites femmes, dont quelques-unes à bicyclette. Niez donc, après cela, le modernisme de la partition de *Sapho* ! La scène où Caoudal et ses compagnons discutent le menu avec le restaurateur est mortellement ennuyeuse, à part une nouvelle parodie des *Huguenots*. Cette fois, c'est sur le *Septuor* que Monsieur Massenet a exercé sa verve. Jean revient. Caoudal l'accueille en célébrant sa bonne mine et sa jeunesse qu'il envie. L'orchestre ramène la phrase du 2^e acte : *Ce que j'appelle beau, c'est d'avoir tes vingt ans*. Le sculpteur demande négligemment à Gaussin s'il est toujours avec Sapho, le beau modèle. Jean, qui ignore le passé exact de sa maîtresse, s'étonne à part lui et, après un moment d'hésitation, déclare qu'il ne la voit plus. Les hommes ne se gênent plus alors et ils se mettent à déshabiller Fanny de la belle façon. Ils racontent sa vie de coups de tête et de passades. Elle a couché avec tous ceux qui sont là, pour finir dans les bras du graveur Froment, au bain aujourd'hui pour avoir fabriqué de faux billets de banque. De cette liaison, Sapho a même eu un enfant. Cette dernière révélation affole Jean. Il crie à la bande qu'il est toujours l'amant de Fanny, mais maintenant, c'est bien fini, cette chaîne lui fait horreur : il va la briser.

A ce moment sa maîtresse arrive. A l'attitude de Jean elle comprend que les autres ont parlé. Le jeune homme accable la malheureuse ; il se lamente et la maudit. Finalement Sapho se redresse et, en quelques mots

triviaux, elle donne congé à son amant. Fanny se retourne alors contre Caoudal et ses amis. Elle leur reproche la lâcheté de leur conduite : l'amour de Jean avait transformé sa vie ; ils viennent de briser son bonheur. Furieuse, elle leur jette de haineuses paroles. Le rideau tombe sur le mot de *canailles* ! qu'elle leur crache au visage. Nous sommes, cette fois, en plein drame vrai et humain, mais celui-ci vit par lui-même. La musique, qui continue à demeurer pâle, inexpressive, sans chaleur réelle et par conséquent communicative, n'y ajoute rien.

Le quatrième acte se déroule au Castelet, le mas que les Gaussin possèdent dans la campagne d'Avignon. Jean s'est réfugié dans sa famille, mais le souvenir de Fanny le poursuit sans cesse. Au lever du rideau on entend, dans le lointain, les airs des joueurs de flûtes et des tambourinaires, ainsi que des voix d'hommes et de femmes qui chantent encore la *chanson de Magali*. M^{me} Gaussin s'approche de Jean, tout rêveur, et l'interroge tendrement. Qu'a-t-il ? pourquoi est-il revenu ? Elle devine qu'il y a une femme dans son existence. Le jeune homme hésite à répondre, puis il se décide à tout avouer. Mais il a rompu ; sa mère peut être tranquille. La plus grande partie de cette scène se déroule sur un dessin d'orchestre assez intéressant ; il paraît pour la première fois p. 171. m. 7 et suivantes ; quant à la ligne vocale elle n'offre pas le moindre passage digne d'attention. L'ensemble qui termine le duo est, notamment, d'une pauvreté extrême.

M^{me} Gaussin une fois partie, c'est maintenant la cousine Irène qui vient prodiguer à Jean ses consolations en un petit air d'une naïveté factice et d'un style déplorable. Mais voici M. Gaussin qui accourt, tout ému. Il congédie Irène et annonce à Jean que Fanny est là qui le demande. Dans la vie réelle, le père n'aurait rien dit et aurait flanqué à la porte la fille qui osait venir chercher son amant sous le toit paternel. Comme nous sommes loin du roman de Daudet !

Jean promet à son père d'être fort et il reste seul en présence de Fanny. Elle lui demande pardon d'être venue, mais elle ne pouvait plus vivre sans lui. Le jeune homme se laisse peu à peu reprendre par les souvenirs qu'évoque tendrement la charmeuse. Page 185, m. 4 et suivantes, l'orchestre ramène la phrase : *Et le dimanche nous irions....* Certains fragments des phrases à la Delmet, chantées au 2^e acte par Fanny, reparaisent aussi à la voix, p. 185, 186, 187. Sapho, voyant l'émotion de Jean, se met à le supplier plus ardemment encore. Ce passage est l'un des meilleurs de l'ouvrage. A cela rien d'étonnant, car il est textuellement bâti sur un des motifs les plus connus de *Manon*. Monsieur Massenet a, évidemment, bien le droit de se piller lui-même, mais quand on vient parler de sa richesse d'idées, il est bon de rester sceptique. Un instant Jean se reprend. Réapparition, p. 193, m. 2 et suiv., du motif du prélude du 1^{er} acte.

Sapho s'emporte contre la famille de son amant. On veut le marier ; elle le devine. Mais elle ne tarde pas à se radoucir et la supplication *alla Manon* revient encore. Après un court ensemble, criard et insignifiant, Gaussin tombe dans les bras de Fanny. Les parents de Jean arrivent sur ces entrefaites. Franchement, ils ont mis de la discrétion à ne pas troubler plus tôt l'entrevue de leur fils et de sa maîtresse ! Sur un geste de M^{me} Gaussin, Fanny, après un court moment de révolte, se retire balbutiante. Dans le lointain, flageolets et tambourins recommencent à résonner. Le rideau tombe pendant que la mère murmure : *La pauvre femme !* Nous continuons à nous éloigner de plus en plus de la vie réelle.

Le cinquième acte est précédé d'un prélude construit sur une phrase mélancolique qui se maintient à l'orchestre pendant toute la première scène. Nous sommes, cette fois, dans une chambre de la petite maison de Ville d'Avray. Fanny se rappelle le bonheur passé. Elle relit les lettres de Jean avant de les déchirer. Les phrases chantées par Sapho, p. 208, 209, ramènent encore les formules chères à Monsieur Massenet. Cependant, quand l'ancien modèle vient à penser à son fils, quelques mesures d'une émotion moins factice sont à remarquer. Tout à coup la porte s'ouvre : c'est Jean. Malgré l'émotion qui l'étreint, Fanny essaie d'accueillir froidement le jeune homme, dont les soupçons s'éveillent. Si elle part, c'est pour rejoindre un autre amant ! Et lui, il a tout quitté pour venir la retrouver ! Sapho pousse un cri de joie. Jean l'aime donc toujours ? Et elle tombe dans ses bras. Dans la lamentation de ce dernier il y a quelques passages assez expressifs. Un thème qui semble s'appliquer au bonheur des deux amants se rencontre p. 218, m. 5, 6. Il revient dans les pages suivantes, le plus souvent en valeur diminuées.

Le mot familier de *M'ami*, prononcé par Fanny, suffit à réveiller la jalousie rétrospective de Jean. Néanmoins, le jeune homme finit par se calmer. Brisé d'émotion et de fatigue, il s'étend sur un canapé et se laisse aller au sommeil. Sapho prend alors une résolution suprême. Elle comprend que le passé se dressera toujours entre Jean et elle. Mieux vaut partir. Elle griffonne quelques mots d'adieu, pendant qu'à l'orchestre passe une tendre phrase et, après avoir déposé un baiser sur Jean qui, tout endormi, murmure tendrement : *Ma femme !* elle s'éloigne en étouffant ses sanglots. Ce dernier acte est le meilleur de l'ouvrage. Certains endroits sont rendus avec une émotion simple et juste.

*
* *

Sapho, dans son ensemble, est un des plus médiocres opéras de Monsieur Massenet. Il faut le dire en toute franchise. Après la *Navarraise*,

c'est celui qui contient le moins de bonne musique (1) et même tout simplement de musique. L'orchestre, depuis la première jusqu'à la dernière page, s'efface avec une humilité vraiment excessive devant le chant qui, tout le temps, règne en souverain maître, mais reste, quand même, impuissant à traduire, comme il le faudrait, les états d'âme de Fanny et de Jean, à rendre toute la tristesse de ce lamentable amour, à en dégager la haute moralité. Les mélodies demeurent presque toujours sans force émotive. Le musicien s'en est si bien aperçu lui-même qu'il a multiplié, à chaque mesure, les indications d'expression. Il a même été jusqu'à forger des termes. *Visionnée*, par exemple, n'a encore jamais figuré dans les mots de la langue française. *Sapho* nous aura, au moins, fait entendre cela de nouveau. Beaucoup estimeront que ce n'est pas assez. Dans ce drame, plus que dans tout autre, la symphonie devait occuper la première place. Si, quelquefois certaines phrases font des réapparitions, la partition n'en est nullement, pour cela, bâtie sur des *leitmotifs*, dont l'emploi dans un sujet aussi psychologique était pourtant indiqué d'une impérieuse façon. Mais, je l'ai déjà dit en commençant et je crois bon de le répéter encore, Monsieur Massenet n'a vu, dans *Sapho*, que les côtés extérieurs. L'âme des personnages, aussi bien que celle des choses, lui a échappé complètement.

L'orchestre, bien que traité avec la dextérité d'un grand artisan des sons, expert en toutes les roueries du métier avec, pourtant, un abus des violoncelles, ne joue, dans cette partition, qu'un simple rôle d'accompagnateur. De temps en temps, il élève légèrement la voix, mais il reprend bien vite sa place secondaire. Le compositeur aurait dû, dans les préludes, donner la revanche à l'orchestre qui pouvait alors parler haut et dire quelque chose. Il n'en a rien été. Le premier acte est seulement précédé de dix-sept mesures d'orchestre ; le second, de six ; le troisième, de huit ; le quatrième, de sept et enfin le cinquième, de trente-deux. Les cinq actes de la pièce durent, en tout et pour tout, deux heures cinq. Plus de la moitié de ce laps de temps se passe en hors d'œuvre inutiles.

Ce n'est pas seulement du métier, de la virtuosité, de l'habileté qui étaient nécessaires pour rendre musicalement le chef-d'œuvre d'Alphonse Daudet. Il fallait, avant tout, de l'émotion vraie et spontanée, jaillie du cœur et non pas figée dans des formules usées, du courage pour ne pas se dérober aux situations, de la force pour les faire vivre et enfin, avec cela, un peu de génie.

Sapho, drame lyrique, reste encore à écrire.

(1) *Cendrillon* n'avait pas encore vu le feu de la rampe.



MESSALINE

(Théâtre de Monte-Carlo. — Mars 1899)

C'est l'un des faits les plus attristants de notre époque que l'histoire de cette *Messaline*, partition d'aventure, arrivée, — tout arrive à l'heure actuelle, — à se faire représenter non seulement sur certaines de nos grandes scènes de province, mais encore au nouveau Théâtre Lyrique de la Gaité, alors que maints opéras, d'auteurs bien français ceux-là, attendent vainement leur tour !

C'est à Londres, où sont fixés ses frères, les banquiers Cohen — le nom romantique de Lara dissimule, en effet, ces syllabes beaucoup moins nobles mais, en revanche, bien légitimes, — que l'auteur de *Messaline* débuta dans la carrière musicale. Doué, paraît-il, d'une jolie voix de baryton, il remportait de grands succès de salons avec des romances de son cru. Sa première œuvre de longue haleine, la *Luce dell Asia*, espèce de poème dramatico-symphonique à grand spectacle, fut représenté à Covent-Garden. Le même théâtre donna aussi asile à une seconde production, *Amy Robsart*, à laquelle les relations mondaines de l'auteur ne purent assurer qu'un éphémère succès. Monsieur Isidore de Lara passa alors le détroit et il se vit, aussitôt, ouvrir toutes grandes les portes du Théâtre de Monte-Carlo, pour une certaine *Moïna*. Ceci se passait en 1897. Deux ans après, presque jour pour jour, *Messaline*, dédiée à la princesse Alice de Monaco, née Heine, était jouée sur la scène alimentée par les bénéfices faits de hontes, de crimes et de morts de la célèbre maison de jeu. Cette œuvre, comme la précédente d'ailleurs, fut montée avec un luxe inouï de décors et de costumes et une interprétation hors ligne. Pourtant, malgré la réclame

que les traités de publicité assurent, quoi qu'il arrive, à Monte-Carlo, tous les esprits sains, francs et libres ne s'en laissèrent pas imposer et ils jugèrent *Messaline* à sa juste valeur. La fécondité de Monsieur Isidore de Lara s'est depuis lors ralentie; il n'a rien produit. Personne n'a encore songé à s'en plaindre.

Après Monte-Carlo, quelques scènes de province, la plupart méridionales, jouèrent *Messaline*. Cet ouvrage fut, chaque fois, monté avec un tel déploiement de mise en scène qu'il remporta un de ces succès incompréhensibles comme la bêtise humaine en donne, parfois, le lamentable exemple. Les mêmes causes qui procurent à d'ineptes chansons, comme l'*Amant d'Amanda*, *Ous qu'est Saint-Nazaire*, ou *Viens, Poupoule, Viens!* des ventes énormes en même temps que la popularité, ont fait la fortune de *Messaline*. Cette pièce à grand spectacle, pompeusement dénommée tragédie-lyrique, peut avoir des centaines de représentations et faire tomber dans les poches de M. Isidore de Lara d'énormes droits d'auteur, sans que cela prouve autre chose que le public se rue de préférence aux ouvrages médiocres qui flattent ses plus bas instincts. Jamais le mérite d'une œuvre d'art ne s'est encore mesuré aux gros sous qu'elle rapporte.

*
* *

Le livret de *Messaline* est dû à la collaboration de MM. Armand Silvestre et Eugène Morand. Mieux charpenté que ne le sont, d'ordinaire, ces sortes de choses, généralement informes, il offre des situations assez dramatiques qui ne sont pas sans analogies avec celles de la *Tour de Nesles*. Son grand défaut est de ne renfermer aucun personnage le moins du monde intéressant. *Messaline* faisant la « retape » dans les.... bouges de Suburre ou dissertant sur les voluptés inconnues que lui a fait connaître un belluaire, doué d'une.... force peu commune, est une figure antipathique au premier chef. Héliou, le dompteur, n'est qu'une brute bonne à étrangler des lions ou à contenter une hystérique. Harès, enfin, est un parfait imbécile qui se laisse rouler par l'impériale prostituée de la plus naïve façon. Les caractères sont à peine ébauchés et la musique de M. de Lara est impuissante à leur ajouter le moindre relief. Tous les personnages, en effet, sont taillés dans le même moule mélodique et quel moule ! M. de Lara en a emprunté les principaux matériaux, qu'il souda ensuite tant bien que mal, à Gounod, à Verdi, à MM. Massenet, Delmet, Flégier, Diaz, Mascagni, Tagliafico, Léoncavallo et à Augusta Holmès. Wagner n'a pas été oublié, lui non plus. M. de Lara lui a rendu hommage en bourrant sa partition de *leitmotive*, ou plutôt de ce qu'il a cru en être. A chaque instant, des thèmes sans intérêt, presque toujours figés dans la même forme, ne subissant aucun développement, se font entendre de la manière la plus énervante et

la plus fastidieuse. Maladroitement plaqués dans l'accompagnement, ils n'arrivent jamais à constituer une véritable base symphonique.

Mais il est temps d'arriver à l'analyse de l'œuvre. Si je me montre sévère pour elle, c'est, du moins, en connaissance parfaite de cause. Je n'en parle pas sur des données superficielles ; j'ai eu le courage de l'étudier soigneusement jusqu'au bout, et j'estime mieux la connaître que certains de ses admirateurs fanatiques ou de ses panégyristes plus ou moins convaincus.

Le premier acte se passe à Rome, dans les jardins du palais impérial. Au lever du jour, des patriciens, des affranchis, des femmes attendent le réveil de l'impératrice. La partition commence par une longue scène muette suivie de quelques phrases chantées par les chœurs et par Tyndaris, esclave de Messaline, le tout d'une prétentieuse banalité. Deux motifs ont la louable intention de caractériser l'épouse de Claude. Le premier, qui s'applique à Messaline impératrice, se rencontre au *Lento* de la page 10. Deux chevaliers, Gallus et Myrtille, s'entretiennent dans un coin des jardins. Le peuple murmure : il est las de l'imbécillité de l'empereur et des débauches de sa femme. Un motif souligne, page 17, m. 2 et 3, le *Mécontentement* de la foule. Un élégant jeune homme, Myrrhon, survient, à son tour, précédé d'un thème sautillant. Il chante son insouciance de la vie en un *Allegretto* qui ne serait pas déplacé dans une opérette. Gallus félicite son ami de pouvoir rire dans une époque aussi troublée. Retour du motif du *Mécontentement populaire*. Bah ! Myrrhon veut s'amuser. Il est comme Rome qui, en ce moment, raffole d'un gladiateur, un superbe africain dont le frère, un chansonnier nommé Harès, fustige journellement les vices de l'impératrice. Ces différents récits sont conçus dans une forme vieillotte. A l'accompagnement on retrouve, à plusieurs reprises, le thème du *Mécontentement populaire*. Un nouveau motif, d'une allure boursoufflée, qu'on réentendra désormais à satiété se rencontre, page 27, au *Maestoso*. C'est celui d'Hélion, le belluaire.

Voici Messaline (contralto). Elle fait son entrée, saluée par une sonnerie de trompettes de scène et accompagnée par un cortège qui ne serait pas déplacé dans une pantomime de cirque. A l'orchestre apparaît, au même instant, le second motif qui lui est particulier et dont le dessin chromatique, tour à tour descendant et ascendant, semble vouloir caractériser non plus l'impératrice, mais la femme lascive et vicieuse. Ce thème se maintient, presque uniquement, à l'orchestre pendant les quinze pages qui suivent, sauf pendant quelques rares mesures occupées par celui du *Mécontentement*. Le morceau où Messaline raconte la naissance de Vénus aurait pu inspirer le compositeur. Il n'en a rien été. C'est en vain qu'il s'est souvenu du passage correspondant de la *Phryné*, de Saint-Saëns. Cependant, dans le lointain, un murmure monte et grandit peu à peu. C'est la foule qui passe,

chansonnant l'impératrice et ses amants d'un soir. Ce chœur est construit sur le motif du *Mécontentement populaire*. Penchée au dessus de la terrasse, Messaline remarque, dans les groupes, l'homme qui semble être le chef. Il est beau et, sur le champ, il prend fantaisie à l'impératrice de se le payer. Elle ordonne qu'on le lui amène. Harès (baryton) entre au milieu des cris de mort des courtisans. Etendue sur son lit de repos, Messaline interroge le jeune homme. A ce moment l'orchestre murmure un assez gracieux motif qui, d'après son retour dans le courant de l'ouvrage, paraît destiné à évoquer la *Lointaine Patrie* d'Harès et d'Hélion. Harès crie sa haine et son mépris à l'impératrice qui reste souriante. Elle lui demande de dire sa chanson. Harès lui crache alors à la figure une violente satire, dont l'idée mélodique est digne d'un café-concert de bas étage. Au dehors, la foule reprend ses cris insultants, tandis que les familiers du palais menacent le chanteur. Messaline les arrête au moment où ils vont s'élancer sur lui et elle leur ordonne de se retirer. On devine ce qui se passe. L'impératrice, en quelques paroles calines, a vite fait de calmer la colère d'Harès. Elle allume habilement sa luxure et endort ses soupçons. La toile tombe au moment où il deviendrait difficile de la laisser levée davantage.

Au début de cette scène, on trouve une superposition des deux thèmes de Messaline, qui reviennent aussi plusieurs fois, séparément, dans la fin de l'acte. Le premier, celui de *l'Impératrice*, subit page 96, au *Lento* et page 97, une légère modification. Citons aussi à l'*Allegro* de la page 93, une transformation du motif du *Mécontentement populaire*. Au point de vue vocal, ce duo ne se compose, en réalité, que d'une succession de romances, de couplets et de refrains, tous plus communs les uns que les autres. Monsieur de Lara semble particulièrement bien doué pour écrire de ces mélodies d'une vulgarité aguichante, propres à chatouiller les oreilles des gens peu difficiles en matière de musique. Sous ce rapport la phrase de Messaline : *Pour aimer d'amour, pour aimer un jour....* est un chef-d'œuvre du genre. Elle est destinée à faire les délices de toutes les *gigolettes* des boulevards extérieurs.

Le second acte nous transporte dans la salle d'un lupanar de Suburre. Les parois latérales sont percées de portes basses portant, sur des écriteaux, les noms des filles qui, dans leur réduit, attendent les clients. A travers les groupes d'hommes et de femmes, déjà à moitié ivres, va et vient le *læno*. La *Maison Tellier* en musique ! Et encore ! L'établissement de la célèbre nouvelle de Maupassant est d'une catégorie supérieure au bouge de la voie suburrane. C'est ici que Messaline, — *lassata, non satiata*, — vient goûter les étreintes des portefaix de Rome. L'acte débute par un chœur conventionnel à la gloire du Bacchus Indien. Gallus entre en compagnie de Myrtille, juste pour assister à une dispute entre un croche-

teur et un matelot. Une femme voilée traverse la scène et entre dans une des petites loges *ad hoc*. Puis c'est Harès qui arrive, triste et rêveur. Messaline, après en avoir tiré tout ce qu'elle voulait, l'a rejeté comme un citron sec. Lui, pourtant, ne peut oublier ses baisers : il l'aime toujours.

La lamentation d'Harès et l'invocation à la nuit, qui vient ensuite, sont les meilleures choses de l'œuvre. Ces pages, écrites dans les belles notes de la voix de baryton, offrent une mixture de Gounod et de Massenet, d'un effet certain sur le gros public. Harès s'éloigne. La femme voilée reparait. Elle soulève un instant sa résille d'or : c'est Messaline. Elle chante un hymne à Vénus *meretrix* qui, chaque soir, la pousse en ce mauvais lieu. Le thème de l'*Impératrice* se retrouve à diverses reprises. Myrrhon arrive avec une femme à chaque bras. Il se met à roucouler une espèce de barcarolle d'une écœurante fadeur. Nouvelle dispute entre les joueurs qui nécessite l'intervention de l'édile. Dans la rue passe le cortège du Bacchus Indien, puis de longues acclamations éclatent au dehors. Le peuple salue son idole, le gladiateur Hélion. Celui-ci (ténor) fait son entrée dans le bouge, pendant que son *leitmotiv* éclate à l'orchestre et, tout comme son confrère Escamillo, de *Carmen*, il entonne aussitôt un air glorifiant les combats du cirque.

La foule se disperse. Hélion reste seul avec son frère Harès qu'il interroge affectueusement sur sa tristesse. Le chansonnier, sans nommer la femme, se laisse aller à des confidences. Les deux frères se rappellent ensuite leurs souvenirs de jeunesse. Harès ne se souvient pas sans émotion du jour où Hélion l'a sauvé des griffes d'un lion en étouffant l'animal entre ses mains puissantes. Messaline, qui rode dans le fond en quête d'aventures, entend ces dernières paroles : *Vénus ! quel voile se lève !* s'écrie-t-elle, *quel est cet inconnu qui, d'une main, étouffe les lions ?* Celui-là, peut-être, saura la rassasier. Sous le rapport mélodique cette scène ressemble aux précédentes. Monsieur de Lara n'a pas l'inspiration bien riche. Ce sont toujours les mêmes airs qu'il nous fait entendre et ces airs semblent avoir traîné partout. Le motif de l'invocation à la nuit revient page 168, m. 1 et suiv. ; page 175, m. 11 et suiv. et page 178 à l'*Andante*. On retrouve le thème de la *Patrie lointaine* page 169 ; celui d'*Hélion* retentit, à chaque instant, à partir de la page 171, quelquefois modifié légèrement, enfin on réentend aussi le motif luxurieux de Messaline.

Myrrhon, Myrtille, Gallus reviennent, pendant que passe à l'orchestre le thème de la barcarolle : *Viens aimer....* Myrrhon s'approche de Messaline, qui s'est voilée à nouveau, et se met à la lutiner. Gallus tente de soulever sa résille d'or. Tous essaient de l'entraîner dans l'une des loges mais, par hasard, Messaline n'est pas d'humeur, cette fois, à se laisser faire. Elle veut fuir, mais les jeunes gens la saisissent et, malgré ses cris, ils vont arriver à leurs fins quand Hélion surgit et la leur arrache des mains. Au bruit,

accourent de nombreux habitués. Ils se ruent sur le gladiateur dont la force herculéenne a vite fait de les repousser. Celui-ci prend Messaline dans ses bras et sort. A ce moment Harès revient, juste pour reconnaître l'impératrice dont la résille d'or est tombée. Il recule terrifié. Pendant toute cette scène le motif d'*Hélion* se maintient à l'orchestre.

Le troisième acte est divisé en deux tableaux. Le premier se déroule dans une chambre de la maison secrète où Messaline se livre à ses débauches. C'est la nuit. Sur des lits de repos, des femmes étendues en des poses lascives, murmurent de langoureux refrains qui évoquent certains souvenirs des *Pêcheurs de Perles*. Dans un 2/4, sans aucun caractère, la jeune Tyn-daris donne à ses compagnes des conseils qui ne seraient pas déplacés dans l'*Examen de Flora* :

Ne hâte pas le plaisir
Qu'un souffle, hélas, effarouche ;
Laisse longtemps le désir
Mêler sa bouche à ta bouche.

La suivante de Messaline chante ensuite, accompagnée par les chœurs, une longue vocalise rappelant par instants, un des plus délicieux motifs des Filles-fleurs, de *Parsifal*. Toutes se retirent car voici l'impératrice, accompagnée d'Hélion. Celui-ci rougit de s'être laissé séduire par une de ces romaines qu'il déteste ; mais, néanmoins, il s'abandonne aux irrésistibles caresses de celle dont il ignore encore la véritable qualité. A un moment, un cri s'élève dans la nuit. Hélion croit reconnaître la voix de son frère. Il s'inquiète, mais Messaline a vite fait de le détourner de ses préoccupations. C'est en vain qu'on chercherait, dans ce nouveau duo, à part peut-être, une assez jolie phrase du ténor : *C'est le chant qu'on chante aux gazelles*, construite sur le thème de la *Patrie*, quelques passages dignes d'attirer l'attention. Les mélodies se succèdent, implacablement gélatineuses, toutes plus banales, plus vides les unes que les autres. Au début de la scène, page 210 m. 1 et suiv., un nouveau motif, d'*Amour* celui-là, fait son apparition. Les deux thèmes de Messaline reviennent eux aussi, ainsi que celui d'*Hélion*, dont une transformation se rencontre au *Largo* de la page 219. Enfin le motif du *Mécontentement populaire* murmure à l'orchestre, page 221, suivi de la cinglante chanson du 1^{er} acte, ramenée par une trompette avec sourdine, d'une ineffable cocasserie.

On frappe à la porte. Messaline fait cacher Hélion dans une pièce voisine. C'est Harès qui entre. Il supplie l'impératrice d'accueillir à nouveau son amour. Mais elle le repousse. Elle ne le connaît plus ; qu'il parte ! Non, il restera pour arracher Hélion de ses bras. Messaline appelle. Des esclaves entrent ; sur un signe de leur maîtresse ils s'emparent d'Harès et le précipitent dans le Tibre qui coule sous les fenêtres. L'impératrice

fait alors rentrer Hélion : *Maintenant*, lui dit-elle, *viens m'aimer !* Et elle l'entraîne sur le lit de repos pendant qu'éclate, à toute force, le motif d'*Amour*.

Un *intermezzo*, — après le succès de celui de *Cavalleria Rusticana*, Monsieur de Lara ne pouvait négliger d'en introduire un dans son ouvrage, — sépare les deux tableaux. Cette page d'orchestre est construite sur la phrase de l'invocation à la nuit. Le rideau se relève sur les bords du Tibre. On entend, au loin, Myrrhon qui chante l'insupportable refrain de la barcarolle. Une barque passe sur le fleuve, avec le jeune homme et des filles. Puis des bateliers arrivent portant Harès évanoui. Nouvelle réapparition de l'invocation à la nuit. Harès revient à lui ; il montre à tous la fenêtre éclairée de la maison secrète et leur révèle le nom de la femme qui s'y cache. Puis, arrachant un couteau à la ceinture d'un batelier, il jure de tuer, dès le lendemain, l'impératrice, et il sort en courant. Tout là bas, dans la maison, les voix de femmes reprennent le motif de la valse lente, déjà entendue au commencement de l'acte. L'effet est assez réussi. Tableau inutile qui n'a pas d'autre raison que d'être un prétexte à mise en scène.

Le décor du quatrième acte représente l'intérieur de la loge impériale au cirque. A travers une baie fermée d'une grille d'or, Messaline regarde dans l'arène où des lions viennent d'entrer. On entend les cris de la foule. Mais l'Augusta reste indifférente au spectacle ; elle est tout au souvenir des délices ineffables qu'elle a goûtées dans les bras d'Hélion. A la fin de cette rêverie, page 270, on trouve une petite transformation du thème d'*Amour*. Tyndaris remet à l'impératrice un billet de Myrrhon, l'avertissant de faire garder l'entrée de sa loge car un homme veut l'assassiner. De l'arène s'élève la voix d'Hélion qui réclame son frère à l'impératrice. Comment le belluaire a-t-il appris l'attentat dont Harès a failli être victime ? C'est ce que les auteurs ont négligé de nous apprendre. Brusquement Hélion apparaît à la baie de la loge qu'il a escaladée. Une partie de cette scène et le début de la suivante sont accompagnés par un dessin issu du motif d'*Hélion*. Messaline, recouverte de son voile, tient tête à l'africain furieux qui lui demande compte de la vie d'Harès. Le thème du *Mécontentement populaire* fait une réapparition page 285. Mais comme Hélion lève son bras sur l'impératrice, celle-ci se dévoile. Le gladiateur recule. Retour du motif d'*Amour* qui revient ensuite plusieurs fois pendant l'amoureuse supplication de Messaline, d'une vulgarité vraiment extraordinaire. Du cirque, montent les cris de ceux qui, avant de mourir, saluent l'impératrice. Hélion sent faiblir sa colère. Il s'agenouille et supplie ses dieux de lui donner la force de frapper Messaline. Celle-ci, bravement, lui offre la poitrine, mais la main du gladiateur retombe inerte : dans les bras de la prostituée impériale il a perdu toute force et tout courage. Cependant Messaline est lasse de la vie ; à défaut d'Hélion, qu'un autre la frappe donc ! Elle court à la porte derrière

laquelle elle sait que la guette un assassin et l'ouvre. Harès se rue sur Messaline, mais Hélion le poignarde par derrière. Les deux frères se reconnaissent. Après un court dialogue, Harès expire. Hélion se redresse terrible et, secouant sur l'impératrice ses mains ensanglantées, il la maudit. Puis il saute dans l'arène et il s'offre, sans défense, aux dents des fauves après avoir repris, sur des paroles quelque peu modifiées, sa chanson du second acte : *Dans le cirque étincelant.....* Messaline murmure : *J'ai peur* et le rideau tombe. Dans ces pages, une transformation du motif d'*Hélion* se fait souvent entendre. De pareilles scènes n'ont pas besoin de musique pour les accompagner. Il est vrai que celle de Monsieur de Lara en est si peu !

*
* *

J'ai déjà dit, au cours de cette analyse, quelle était l'exacte valeur des inspirations de M. Isidore de Lara. J'insiste encore, avant de terminer, sur leur constante vulgarité et sur leur fadasse monotonie. Dans toute cette partition écrite, depuis la première jusqu'à la dernière note, uniquement en vue de l'effet à produire sur le public, — et cela par les moyens musicaux et scéniques les plus bas, — on ne rencontre pas une phrase, même la plus mauvaise, vraiment personnelle. L'œuvre entière est *cuisinée* avec les rogatons de musiciens de toutes les catégories. L'harmonie de M. de Lara est d'une platitude égale à celle de la mélodie. L'instrumentation la plupart du temps est enfantine. L'auteur abuse des solos de tous les instruments possibles depuis le celesta jusqu'au tambour. Parfois, pourtant, mais *rari nantes*, hélas ! on trouve certains effets assez heureux, par exemple l'imitation des rugissements des lions, au second et au quatrième actes. Ce qu'il faut mettre à l'actif de l'auteur, c'est la façon vraiment très habile dont il écrit pour les voix. Tout pour et par le chanteur, semble être la devise de M. de Lara. Il ne faut pas s'étonner après cela, si ceux-ci aiment un opéra qui leur rapporte des applaudissements obtenus sans peine. *Messaline* est le prototype de l'œuvre du riche amateur. La sévérité pour des compositions semblables est de toute justice ; elles empoisonnent le goût du public et c'est faire œuvre de salubrité artistique que de protester énergiquement contre elles.





CENDRILLON

(Opéra-Comique. — Mai 1899.)

— 218 —

Après avoir, dans *Esclarmonde*, — dont certaines pages, pourtant, ont une réelle valeur, — singé, sur un livret légendaire, les procédés wagnériens, Monsieur Massenet, quelques années ensuite, fabriqua la *Navarraise*, dans le but unique de lutter contre le succès de *Cavalleria Rusticana*, en copiant la coupe et la brutalité de cette œuvre italienne. Peu de temps après, l'auteur de *Manon*, toujours très attentif à suivre la destinée des ouvrages de ses confrères, s'aperçut que le grand record du succès était alors détenu, dans le vieux et le nouveau monde, par une partition allemande, un simple conte de fées, *Hänsel et Gretel*. Aussitôt, dans cet esprit qui possède, avant tout, un réel talent d'assimilation, germa la pensée d'une pièce française identique et *Cendrillon* fut... confectionnée.

Les analogies entre *Cendrillon* et *Hänsel* sont frappantes. Je me contenterai d'en relever seulement quelques-unes. Dans l'adorable conte d'Humperdinck, les deux rôles principaux, — dont un travesti, — sont tenus par des femmes. Monsieur Massenet n'a pas manqué de confier, également à un travesti, l'un des héros de sa féerie. Dans *Hänsel*, les deux enfants s'endorment en murmurant une prière, qui est l'un des passages les plus applaudis de l'ouvrage ; pour sa *Cendrillon*, le musicien voulut, à toute force, une prière à deux voix et une fin d'acte, où, tout comme Hänsel et Gretel, Cendrillon et le Prince Charmant, s'endorment l'un près de l'autre. Dans *Hänsel*, les anges descendent du ciel pour protéger le sommeil des enfants ; dans *Cendrillon*, ce sont des fées, des esprits, toute une phalange de petites femmes, plus ou moins déshabillées, qui veillent sur les jeunes amoureux.

Et qu'on ne vienne pas dire que ces ressemblances sont amenées par l'essence même des deux contes. En effet, aucun point de contact n'existe entre eux. Les analogies que je viens de relever sont imputables, uniquement, au compositeur français. Pourtant, si *Hänsel et Gretel* et *Cendrillon* possèdent quelques ressemblances, évidemment cherchées et voulues, un abîme n'en sépare pas moins ces deux pièces. La première est une pure œuvre d'art, conçue en dehors de toute préoccupation ; la seconde n'est qu'un produit commercial du genre des *Pilules du Diable*, du *Pied de Mouton* et de la *Poudre de Perlinpinpin*, destiné à extraire les gros sous du bon public, à l'aide de trucs, de décors et de luxueux costumes.

Ce qui séduit dans *Hänsel et Gretel*, c'est le charme de naïveté, de bonne foi, d'honnêteté artistique qui s'en dégage. L'intrigue, essentiellement simple, est restée, dans la partition, ce qu'elle est dans la légende populaire et, sans porter atteinte à cette adorable simplicité, Humperdinck a écrit une œuvre petite par le sujet, mais grande par l'inspiration et la réalisation technique.

Le conte de *Cendrillon*, l'un des plus jolis de Charles Perrault, offre, tel qu'il est, tous les éléments lyriques nécessaires à un musicien pour créer une belle œuvre. Il faut croire que Monsieur Massenet, peut-être avec raison, se défiait de ses seules forces puisqu'il a appelé à son aide une foule d'épisodes qui n'ont rien à voir avec la vraie *Cendrillon*. La bonne fée si simple de Ch. Perrault ne se reconnaîtrait pas sous le costume éblouissant et fantastique de la fée de Monsieur Massenet et elle resterait justement stupéfaite de se voir logée dans un chêne aux branches articulées, peuplées de femmes affriolantes et de fleurs magiques. Le père de Cendrillon, brave homme, un peu faible de caractère, est devenu, de par la volonté de Monsieur Massenet, une véritable ganache d'opérette, un Laurent XVII quelconque, moins amusant, néanmoins, que celui de la *Mascotte*. Quant au Prince Charmant, aimable adolescent aux impressions franches et neuves, qui s'éprend subitement des charmes de la jolie inconnue, il a été travesti en un jeune homme *schopenhauérien*, miné par la désespérance et l'ennui de vivre. Enfin, Cendrillon elle-même ne ressemble que de très loin à la touchante héroïne de Perrault. Dans la féerie qui nous occupe, on retrouve bien les personnages du conte qui berça jadis notre enfance, mais c'est tout. Il a suffi que le chantre de *Thaïs* et autres demoiselles de même vertu y touchât pour que l'exquis parfum qui s'en dégageait s'évaporât aussitôt.

*
* * *

La féerie de Monsieur Massenet est divisée en 4 actes et 6 tableaux. Sur ces six tableaux, il y en a deux qui sont complètement inutiles ; je dirai même plus : ils n'ont rien à voir avec le conte de Perrault.

Le premier tableau se déroule chez M^{me} de la Haltière, belle-mère de Cendrillon. Nous assistons à l'émoi des domestiques, tourmentés par cette femme acariâtre ; à la tristesse du faible Pandolfe, père de Cendrillon ; au départ de M^{me} de la Haltière et de ses filles pour le bal de la Cour ; à la mélancolie de Cendrillon restée seule auprès du foyer ; à l'arrivée de la fée et à la transformation de Cendrillon en une jeune fille magnifiquement vêtue.

La première scène entre les domestiques et entre ceux-ci et Pandolfe est assez amusante sinon très personnelle. Monsieur Massenet s'y est quelque peu souvenu de *Falstaff*, de Verdi, et de *Sancho*, de Dalcroze, deux œuvres de haute valeur, celles-là. Ce ne sera pas la seule fois qu'il le fera. Les lamentations de Pandolfe sont ternes et sans intérêt. Le thème de M^{me} de la Haltière, exposé déjà dans le prélude, éclate *ff* à l'orchestre, et la marâtre de Cendrillon fait son entrée, suivie de ses deux filles. Les conseils de la mère, sur un rythme de menuet, ne manquent pas d'un certain entrain ; par contre, la scène avec les fournisseurs est franchement ennuyeuse et la phrase de Pandolfe : *Ma Lucette, je pars sans t'avoir dit adieu...* d'une sentimentalité bête destinée à faire pâmer d'aise toutes les petites pensionnaires au goût pervers ou plutôt pas encore formé.

Le musicien se relève dans la fin, bien conduite, de cette scène. L'ensemble : *De la race, de la prestance, a de la gaieté*, et l'exclamation de Pandolfe : *On va l'enfermer, elle est folle*, est d'un bon comique.

L'entrée de Cendrillon nous fait tomber dans d'insupportables fadeurs mélodiques, dans des banalités écœurantes. Exceptons, pourtant, le délicieux passage d'orchestre où les flûtes et les cordes *con sordini* bercent le sommeil de la petite Culcendron, comme l'appelle Perrault. Il y a là quelques mesures ravissantes et je les signale avec plaisir. La fée apparaît un peu plus tard, et sa venue est le signal d'un déluge de vocalises qui nous ramènent aux mauvais jours de la *Fanchonnette* et autres œuvres *ejusdem farinae*. Monsieur Massenet a essayé, vainement, de déguiser le vide de ses pensées sous le couvert des difficultés vocales ; il n'y est pas parvenu.

Le second tableau nous transporte au palais du Roi. Le Prince Charmant, assis dans un fauteuil, est absorbé par ses pensées mélancoliques, tandis qu'un luth, une viole d'amour et une flûte de cristal déroulent un concert d'une distinction pénétrante. En écoutant l'air du Prince Charmant, l'incurable ennui qui le dévore gagne aussi les spectateurs. Signalons, pages 151, m. 1, 2, 3, dans la scène entre le prince, le surintendant des plaisirs, les médecins et les ministres, deux mesures de belle tenue. Les fervents des *Maîtres Chanteurs* les salueront comme de vieilles connaissances fourvoyées, là, par hasard. Les différents airs de ballet que l'on rencontre ensuite sont, eux, véritablement exquis. Nous y retrouvons le musicien délicat et élégant que fut, jadis, Monsieur Massenet. L'entrée de Cendrillon

fait courir dans le bal un murmure d'admiration exprimé par un ensemble à 12/8 qui serait tout à fait à sa place dans une opérette. Je voudrais pouvoir signaler quelque chose dans le duo entre le Prince Charmant et Cendrillon, mais avec la meilleure volonté je ne trouve pas la plus petite fleur à cueillir dans cet aride désert mélodique, si ce n'est pourtant, page 201, une vague réminiscence d'*Esclarmonde*. C'est toujours cela. Minuit sonne ; Cendrillon s'enfuit.

Le 3^e tableau nous ramène chez M^{me} de la Haltière. Cendrillon est rentrée, mais, en s'enfuyant, elle a perdu sa pantoufle de vair et elle s'inquiète de ce que va dire sa marraine. Dans l'air où Cendrillon raconte sa fuite, le musicien a tout mis en œuvre pour raccrocher les applaudissements. Rires, pleurs, carillon sur la chanson populaire : *Ah ! vous dirais-je, maman...*, c'est une salade extraordinaire, un déluge de notes sur des paroles vaines, mais le résultat artistique est nul, car, pas une fois, on n'y trouve un seul cri vrai de passion, de joie ou de douleur. Voici M^{me} de la Haltière qui, suivie de son mari et de ses filles, revient, à son tour, du bal. L'air de la marâtre : *Lorsqu'on a plus de vingt quartiers* est amusant et bien rendu. C'est, avec la scène suivante où M^{me} de la Haltière et ses filles racontent à Cendrillon l'arrivée de l'inconnue au bal, une des rares bonnes choses de cette partition si déplorablement vide. Quand Cendrillon apprend, d'après les dires de sa belle-mère, que le Prince Charmant aurait traité l'inconnue de drôlesse, elle manque de s'évanouir. Resté seul avec sa fille, Pandolfe lui demande pardon de s'être remarié et d'avoir quitté, pour venir à la ville, leur vieille maison de campagne. Le duo entre le père et la fille est d'une inspiration qui tombe constamment dans la sensiblerie mais n'atteint jamais à la sensibilité vraie. Comme esthétique, cela équivaut, à peu près, au duo des Hirondelles de *Mignon*. Pandolfe se retire. Cendrillon, désespérée, se décide à mourir. A partir de ce moment nous entrons en pleine fantaisie et la féerie de Monsieur Massenet n'a plus rien à voir avec le conte de Perrault, sauf au dénouement. Cendrillon dit adieu au buis béni, à ses tourterelles, au vieux fauteuil. C'est une véritable manie qu'ont les héroïnes de Monsieur Massenet de dire toujours adieu à une partie quelconque du mobilier. Dans *Manon*, nous avons les adieux à la petite table, dans *Sapho*, les adieux à la lampe, dans *Cendrillon*, c'est maintenant les adieux au fauteuil. On se demande, avec une certaine inquiétude, à quel objet familier Monsieur Massenet dira adieu dans sa nouvelle œuvre ?

Cendrillon s'enfuit de la maison et court implorer sa marraine qui habite un chêne enchanté. De son côté, le Prince Charmant vient, lui aussi, conter ses peines à la fée. Sur l'ordre de cette dernière une branche s'abaisse de façon à ce que les amoureux ne puissent s'apercevoir. Ils se mettent à causer sans se reconnaître et Cendrillon, touchée du tourment du jeune inconnu, demande à sa marraine de la faire souffrir, afin de racheter le cœur meurtri

qui se plaint derrière la branche. A la fin Cendrillon et le Prince finissent par se reconnaître et celui-ci ayant promis à la fée de suspendre à la branche du chêne « son cœur, pur et sanglant trophée », les rameaux s'écartent, les amoureux tombent dans les bras l'un de l'autre, et ils finissent par s'endormir, bercés par la voix des Esprits. Si le bon Perrault revenait sur terre et s'il assistait à une représentation de *Cendrillon*, il serait ahuri de cet imbroglio où l'ennui le dispute au ridicule.

Le compositeur a, pourtant, employé tous les moyens possibles pour arriver, coûte que coûte, à produire de l'effet : chœurs à bouches fermées, orchestre invisible, vocalises suraiguës, danses de femmes déguisées « en gouttes de rosée », apparitions de Filles-fleurs avec projections électriques genre Loïe Fuller. Rien n'y a fait : c'est le néant complet, absolu.

Le cinquième tableau se passe sur une terrasse de la maison de Pandolfe. Cendrillon vient d'être très malade ; on l'a ramassée, il y plusieurs mois de cela, évanouie, en pleine campagne, — pourquoi, comment, c'est ce qu'on a négligé de nous dire, — et elle vient, seulement, d'entrer en convalescence. Pandolfe lui raconte ce qu'elle disait dans son délire. Elle parlait de la cour du Prince Charmant, d'un chêne enchanté, d'une pantoufle de vair et Cendrillon finit par croire qu'elle a rêvé. Cette scène vaut mieux que les précédentes, mais elle est d'une mièvrerie agaçante parfois.

Le chœur de coulisses pour voix de femme et la valse chantée par Cendrillon sont de la plus plate médiocrité.

La scène où M^{me} de la Haltière raconte que le roi a convoqué à la cour toutes les princesses et les dames de quelque importance est d'un caractère caricatural assez réussi. Dans le lointain, on entend la voix du héraut qui appelle au palais toutes les jeunes filles pour essayer la pantoufle de vair. Cendrillon comprend alors qu'elle n'a pas rêvé. A citer une phrase assez expressive : *O ma marraine, viens à mon appel fervent !*

Le dernier tableau nous fait assister à la réception royale. Après une marche d'une lamentable inspiration, Cendrillon arrive, parée, éblouissante, et elle tombe dans les bras du Prince Charmant.

*
* *

En écoutant *Cendrillon* on éprouve un sentiment de réelle tristesse. Voilà donc où en est tombé le compositeur à qui l'on doit les *Erynnies*, *Manon*, *Werther*, les *Scènes Alsaciennes*, le *Poème d'Avril*, quelques fragments d'*Hérodiade*, d'*Esclarmonde*, d'*Eve*, de *Marie Magdeleine*, et certains *lieder* pleins de délicatesse et de tendresse émue !

Monsieur Massenet fut l'un des musiciens les mieux doués de notre époque. Il avait le charme, la grâce, une certaine originalité dans la ligne mélodique, une science incontestable et jamais pédante, un sens inné du coloris instrumental, mais il a gâté tous ces dons par une trop grande fécon-

dité et par une inclination fâcheuse à se faire toujours le serviteur du public. Il a trop aimé le succès immédiat et monnayable ; il n'a pas compris, ou n'a pas voulu comprendre, que le devoir du véritable artiste est d'élever le public jusqu'à soi, et non de s'abaisser au niveau du public, et la lamentable série d'ouvrages comme le *Mage*, la *Navarraise*, *Thaïs*, *Sapho*, *Cendrillon* est le résultat, malheureusement fatal, de ces compromissions. C'est à peine si de vagues lueurs, trop rares ou trop fugitives, laissent deviner, par ci par là, dans ces partitions, le musicien qui écrivit autrefois le second acte de *Manon* et le premier de *Werther*.

Pour ne parler, aujourd'hui, que de l'œuvre qui nous occupe, on est forcé de constater que, chez son auteur, l'inspiration se montre, vraiment, par trop rebelle : elle semble avoir fui complètement le musicien qui, trop prodigue, la gaspilla à tort et à travers et la jeta à tous les vents. Par contre, il reste à Monsieur Massenet une grande habileté de faire, une dextérité étonnante, une prestigieuse élégance de facture, une admirable aisance, un *doigté* extraordinaire. Il réunit en lui toutes les qualités d'un ouvrier de premier ordre, d'un cuisinier expert, à celles d'un négociant très adroit et très heureux. Mais l'on aimerait mieux lui voir un peu moins d'adresse et un peu plus de flamme et surtout de sincérité. La sincérité, en effet, voilà ce qui fait défaut à *Cendrillon*. Le musicien pour émouvoir doit être ému lui-même. Pas une seule fois dans cette œuvre, Monsieur Massenet ne l'a été. *Cendrillon* rappelle ces méduses rejetées sur nos plages après certaines marées. Dans l'eau, elles paraissent irisées de chatoyantes couleurs, mais leur chair n'est, en réalité, qu'un amas flasque et visqueux, sans os, sans muscles, sans nerfs. De même la musique de cette féerie, sous son habillage parfois brillant, n'offre aucun point d'appui solide.

Monsieur Massenet passe pour un homme heureux ; il encaisse de forts droits d'auteur et tous les honneurs officiels lui sont accordés sans difficultés. Malgré tout, je me suis souvent demandé si la destinée de l'auteur de *Cendrillon* n'est pas plus digne, en l'approfondissant bien, de pitié que d'envie ?

Remarquablement intelligent, Monsieur Massenet ne doit pas s'abuser, lui, sur la valeur réelle de ses derniers ouvrages. La meilleure preuve, c'est qu'il va, toujours inquiet, toujours tourmenté, d'un sujet à un autre, adoptant celui-ci ou celui-là, qu'il soit ou non favorable à son tempérament. Il cherche, anxieux, l'inspiration qui le fuit obstinément ; il poursuit, haletant, le chef-d'œuvre définitif qu'il n'a encore pu créer et qu'il n'écrira plus maintenant, c'est à craindre. Dans cette course vaine, Monsieur Massenet apparaît presque tragique et je me sens porté à le plaindre de tout cœur.





PAILLASSE

(Académie Nationale de Musique : — Décembre 1902)



L'Italie possède un groupe de jeunes musiciens qui brûlent du noble désir de régénérer, en leur pays, la musique dramatique. Jusqu'à ces dernières années, — Verdi, bien entendu, mis hors de cause, — que trouvait-on, au delà des Alpes, en fait de musiciens de théâtre ?

Boïto, après *Méphistophélès*, cessa de produire, — nous attendons encore son *Néron*, toujours annoncé, toujours reculé, — pour remplir, avec un noble désintéressement, les simples fonctions de librettiste, auprès du vieux maître qu'il adorait ; Marchetti et Ponchielli, le premier avec *Ruy-Blas*, le second avec *Gioconda*, ne purent donner, malgré quelques bonnes intentions et de réels efforts, l'opéra souhaité, et le succès éphémère de ces partitions ne dépassa guère l'Italie : *Gioconda*, jouée à la Monnaie, y a fait un *four noir* ; quant à *Ruy-Blas*, il n'a jamais été traduit en langue française, à ma connaissance du moins.

Mais, s'il y avait en Italie disette d'œuvres véritablement originales, la production n'en demeurerait pas moins active et chaque hiver voyait éclore une vingtaine d'opéras, tous, d'ailleurs, de la plus complète nullité.

Tout-à-coup, parvint en France le bruit d'un succès retentissant. Un jeune homme, complètement inconnu, avec un court opéra en un acte, venait de révolutionner la Péninsule, et cette dernière saluait avec enthousiasme, en M. Mascagni, un nouveau Verdi. *Cavalleria Rusticana*, admirablement lancée par son éditeur, fut jouée avec succès dans toute l'Europe, et l'Opéra-Comique, qui fait toujours attendre à la *Djamileh*, de Bizet, la réparation qui lui est due, lui ouvrit ses portes. L'opéra de Mascagni n'est pourtant, en réalité, qu'un essai assez médiocre. Il n'y avait, certes, pas

lieu, pour une production aussi banale, de crier au chef-d'œuvre. Le gros succès de *Cavalleria* demeure inexplicable. Il est une nouvelle preuve de l'inconscience des foules vis-à-vis des œuvres d'art.

M. Mascagni avait donné en Italie l'exemple du succès, avec une partition courte, dont l'action prise dans les milieux populaires, est d'une grande intensité dramatique. C'était assez pour qu'une foule de jeunes compositeurs essayassent d'acquiescer, à leur tour, gloire et richesse par des opéras écrits sur des livrets mettant en scène des paysans ou des ouvriers et se terminant de façon extra-violente.

Parmi ces ouvrages, deux surtout attirèrent l'attention du public ; *Martyre*, de M. Samara et *Paillasse*, de M. Léoncavallo. Ce dernier drame lyrique sans remporter les triomphes de *Cavalleria* se répandit, néanmoins, dans les théâtres d'Europe avec une rapidité stupéfiante, qui affirme l'axiome suivant : Quatre-vingt-dix-huit fois sur cent la valeur d'une œuvre est en raison inverse du succès qu'elle obtient au premier abord. »

Aucune raison ne justifie la mise à la scène du drame de M. Léoncavallo, à l'Académie de Musique. Aucune raison d'art, la seule qui devrait compter dans un théâtre d'Etat, ne milite en faveur de cette œuvre étrangère. Rien n'excuse donc le véritable scandale de son introduction sur notre première scène lyrique. Seules les questions de commerce sont entrées en jeu. Pendant ce temps l'Opéra délaisse des œuvres qui, comme *Messidor* et *Gwendoline*, sont l'honneur de la musique française, et laisse au théâtre de la Monnaie, le soin de monter l'*Etranger*, la noble partition de M. Vincent d'Indy. Quelle tristesse et quelle honte !

*
* *

Le sujet de *Paillasse* n'est pas sans analogie avec celui de la *Femme de Tabarin*, de M. Catulle Mendès. Les deux drames renferment une scène analogue ; mais c'est, en somme, le seul point de contact. Par ailleurs, les développements sont complètement différents.

En quelques mots, voici le sujet du drame, qui se passe dans les Calabres le jour de la fête de l'Assomption. Une troupe de baladins vient de planter son théâtre forain au milieu d'un carrefour, à l'entrée d'un village. Le soir, il y aura représentation. La femme de Canio, — le Paillasse, — est la maîtresse d'un paysan nommé Silvio ; elle s'apprête à fuir avec lui. Le secret de Nedda est découvert par Tonio, — le Jocrisse, — vilain bossu, amoureux repoussé de la jeune femme. Pour se venger, Tonio dit tout au mari. Celui-ci est forcé, par son métier, de cacher sa douleur pour jouer la comédie. Mais, pendant la pièce, qui représente un épisode des amours de Colombine et d'Arlequin, Paillasse, faisant une scène de jalousie à sa femme, se laisse emporter par l'analogie des situations. Ce n'est plus le comédien, c'est le mari qui parle devant le public, et ce dernier croit toujours entendre

la pièce. Finalement, Paillasse, poussé à bout par les railleries de sa femme qui, elle, répond par les répliques de la comédie, la poignarde. Silvio veut se précipiter au secours de sa maîtresse, mais son mouvement le trahit et il tombe, lui aussi, le cœur percé d'un coup de couteau.

Tel est, dans ses grandes lignes, le drame violent et passionné sur lequel M. Léoncavallo a écrit une partition qui ne brille pas par l'originalité.

Dans *Paillasse*, M. Léoncavallo a constamment usé des *leitmotive*, mais d'une façon assez rudimentaire, sans les développer symphoniquement, sans les transformer jamais. Dès le prélude, nous trouvons trois thèmes conducteurs. Ces motifs caractérisent les différents aspects de l'œuvre. L'un est d'élément purement extérieur, décoratif, si j'ose m'exprimer ainsi ; les deux autres sont d'ordre psychologique. Le prélude se compose de trois mouvements : le premier, *vivace* à 3/8, est entièrement bâti sur le thème des *Baladins*, p. I. m. 1, 2, 3 et 4, thème divisé en deux parties, dont la seconde, m. 3 et 4, revient de préférence ; le second, *largo* à 2/4, fait entendre un fragment des plaintes de Paillasse à la fin du 1^{er} acte ; le troisième, *cantabile* à 3/4 expose les deux thèmes principaux de la partition, celui de l'*Amour*, p. 4, m. 1 et 2, et celui de la *Jalousie*, p. 4, m. 10, 11, 12. Une reprise du *vivace* termine le prélude.

Le rideau reste baissé : à travers le manteau d'Arlequin, Tonio, le Jocrisse, passe la tête et débite un prologue dans lequel il annonce que l'auteur a peint, dans sa pièce, un coin de la vie, et que, sous l'habit de l'histrion, il veut montrer l'homme. Ce début est une des pages les plus réussies de la partition. Le *cantabile* : *Et vous alors, si nous dépouillant...* (p. 13) est d'une mélodie assez agréable. Les thèmes des *Baladins*, de l'*Amour* et de la *Jalousie* se font entendre à l'orchestre.

Le rideau se lève. On entend au loin des cris de joie, des coups de grosse caisse, des sons de trompette fausse. La foule envahit le théâtre, accompagnant la charrette des baladins. Il y a là un chœur d'une allure vive et animée, accompagné dans sa majeure partie par un thème qui me semble s'appliquer à la *Joie populaire* ; il apparaît, pour la première fois, p. 16, m. 15, 16. Il faut signaler aussi le dessin d'orchestre p. 29 m. 6 et suiv. et p. 30 et 31. Canio à coups de grosse caisse, annonce la représentation du soir, puis il descend de la charrette avec sa femme Nedda et accepte d'aller au cabaret boire avec les paysans. Tonio, le Jocrisse, invité lui aussi, invente un prétexte pour rester. Ironiquement, les paysans disent à Canio que le bossu fait la cour à Nedda. Dans ces pages, un nouveau motif entre en scène ; nous l'appellerons, si vous le voulez bien, le thème de la *Plaisanterie* ; il se trouve p. 44, m. 1, et il se maintient à l'accompagnement pendant les pages suivantes, mais son rôle n'est qu'épisodique.

Canio répond aux moqueries des paysans, en déclarant qu'il n'est pas un mari commode et que si, comme Paillasse, il est trompé sur le théâtre, il

n'entend pas l'être, comme homme, dans la vie privée. Le *cantabile* : *Avec moi, vrai, jouer ce jeu*, possède un certain sentiment dramatique. Le thème de la *Jalousie* reparait à la fin du morceau. Nedda a écouté avec terreur les paroles de son mari, car elle a un amant, le paysan Sylvio. On entend au loin des sons de cornemuse : ce sont des *pifferari* faisant escorte aux paysans se rendant à l'église. Au clocher voisin, la cloche résonne, appelant la foule à la messe. Le chœur : *Dig, ding, don* a de la couleur.

Nedda, restée seule, se livre à ses réflexions ; elles sont musicalement commentées par les thèmes d'*Amour* et de *Jalousie*. Mais le caractère insouciant de la bohémienne reprend vite le dessus et elle se met à chanter. La *ballade* : *Ils s'en vont joyeux*, est du goût le plus détestable. Tous les accidents dont elle est surchargée, ne parviennent pas à en dissimuler la banalité.

Le jocrisse Tonio, attiré par la voix de la jeune femme, survient tout à coup, et lui déclare sa flamme. Nedda se moque de lui et le repousse ; Tonio veut la saisir ; elle lui cingle le visage d'un coup de cravache. Le bossu, furieux, s'éloigne en jurant de se venger. Cette scène, malgré la tournure très italienne et frisant souvent la vulgarité de la mélodie, est d'un sentiment vrai et dramatique. Les passages les plus saillants sont la déclaration de Tonio : *Je suis, je le sais, un être difforme*, et la raillerie de Nedda : *Ce soir tu pourras à loisir*, appuyée par un accompagnement que nous retrouverons au second acte pendant la comédie. P. 87, m. 7 8, on rencontre un thème expressif qui semble souligner le *Désir* du bossu. P. 89, m. 1, 2, 3, apparait un nouveau motif qui s'applique à la *Vengeance* de Tonio et qui offre une vive analogie avec certain thème de *Parsifal*.

A peine le jocrisse est-il parti, que Sylvio, l'amant de Nedda, arrive à son tour. Il la supplie de quitter son mari et de fuir avec lui. D'abord la jeune femme résiste, mais elle finit par céder. Ce duo, fort passionné, est d'une grande facilité mélodique qui tombe fréquemment dans les lieux communs. Citons néanmoins l'*andantino* de Sylvio : *De toi dépend mon sort...* ; l'*andante appassionato* de Nedda, qu'elle murmure à bout de forces, prête à céder à l'homme qui l'enivre : *Tais toi, tentateur*, et la supplication de Sylvio : *Pourquoi tes yeux*. Le motif d'*Amour* se maintient presque constamment à l'orchestre pendant ce duo. On y trouve aussi un retour des thèmes propres au bossu (motifs du *Désir* et de la *Vengeance*).

Tonio, à un moment, passe dans le fond du théâtre et surprend le dialogue des deux amants. Il tient sa vengeance. Prévenu par lui, Canio arrive juste quand Nedda murmure amoureusement : *A ce soir...* à Sylvio qui la quitte. Canio se met à la poursuite de l'homme dont il n'a pu voir le visage, pendant que Tonio nargue Nedda. Cette brève scène se développe sur le retour des motifs de *Vengeance*, d'*Amour*, de *Jalousie*. Canio revient sans avoir pu atteindre Sylvio. Il veut arracher à sa femme le nom de son amant. Nedda refuse. Le Paillasse se précipite sur elle, mais l'Ar-

lequin Peppe le retient et le calme, aidé par Tonio dont le motif de *Vengeance* ne cesse de gronder.

Mais l'heure de la représentation approche ; il faut que les comédiens s'habillent. A cette pensée qu'il lui faut aller peindre sa face pour faire rire le public, alors qu'il a la mort dans l'âme, la douleur de Canio éclate, déchirante. L'*adagio* : *Pauvre Paillasse*, a vraiment de l'expression. Il n'y a qu'un malheur, c'est que le thème de la *Douleur* sur lequel il est bâti (p. 128, m. 7 et 8), est par trop inspiré du motif de la *profonde émotion de Sachs*, des *Maitres Chanteurs*. Canio se dirige en pleurant vers le petit théâtre et disparaît derrière le rideau. Les quelques mesures qui accompagnent cette scène muette ramènent le motif de la *Douleur*.

Un court entr'acte, — depuis *Cavalleria*, les entr'actes sont obligés en Italie, — sépare le premier acte du second. Il débute par une sombre phrase qui amène un peu plus loin, une superposition du thème de la *Douleur* et du motif de la phrase en *ré bémol* de Tonio, dans le Prologue.

Le rideau se relève sur le même décor. C'est l'heure de la représentation : la foule arrive et se place sur les bancs en se disputant. Ce chœur se déroule sur un joyeux dessin d'orchestre. P. 155, m. 6 et suiv. reparait le motif déjà signalé p. 29, m. 6. Sylvio est dans la foule ; Nedda, qui fait la quête, lui recommande, en passant, la prudence. Le public s'impatiente et devient, houleux. Enfin, un coup de cloche annonce que la comédie va commencer.

Le rideau du petit théâtre se lève. On voit Nedda et Colombine attendant Arlequin. Un gentil mélodrame sur un *tempo di minuetto*, accompagne la pantomime de la jeune femme. Au dehors s'élève la voix d'Arlequin qui roucoule une sérénade. Tonio, sous le costume du valet Taddeo, ouvre la porte, s'arrête en contemplation devant sa maîtresse, puis vient tomber à ses genoux. Cette scène, d'un très bon comique, est adroitement commentée par l'orchestre. C'est ainsi que les violoncelles font entendre, à la fin de la déclaration de Taddeo, le motif du *cantabile* de Tonio au premier acte : *Je suis, il est vrai, un être difforme*. Quelques mesures avant avait reparu le dessin signalé déjà p. 81. Arlequin arrive et chasse Taddeo. Colombine et son amoureux, restés seuls, s'embrassent et se mettent à souper. Ce petit duo, qui se déroule sur un *tempo di gavotta*, est un pastiche de musique ancienne. Brusquement Taddeo revient annonçant le retour inopiné de Paillasse. Arlequin s'enfuit par la fenêtre. Colombine lui murmure : *Au revoir* juste au moment où Canio, sous la défroque de Paillasse, entre dans la chambre. Les mots de Colombine, qui lui rappellent les derniers mots de Nedda à son amant, l'impressionnent douloureusement ; cependant, il fait un effort sur lui-même pour jouer son rôle. P. 181 et 182, retour des thèmes d'*Amour* et de *Jalousie*. Paillasse commence à faire une scène à Colombine ; mais peu à peu, emporté par l'analogie des situations, il redevient Canio. Le public, naturellement, croit qu'il joue toujours son rôle et applaudit la con

viction qu'il y met. Nedda essaie en vain de ramener son mari au texte exact de la comédie ; à ce moment, le mouvement de la *gavotte* revient à l'orchestre. Dans cette scène, les passages dignes d'attention sont : l'*allegro moderato* : *Non, Paillasse n'est plus* et le *cantabile* : *En toi, j'avais mis mon espoir*. Les motifs d'*Amour* et de *Jalousie* reparaissant dans ces pages.

Paillasse veut que Nedda lui nomme son amant. La jeune femme feint de céder, et, se conformant toujours à son rôle, elle désigne Arlequin. Alors, la fureur de Canio ne connaît plus de bornes. A ce moment, le public commence à s'apercevoir que la comédie prend une allure insolite. Paillasse, le couteau à la main, se précipite sur Colombine. Frappée, Nedda appelle Sylvio à son secours. Ce dernier veut escalader la scène, mais Canio, d'un coup de couteau, lui perce le cœur. Une dernière fois le thème de la *Jalousie* sonne lugubrement à l'orchestre. Paillasse, hébété, l'œil hagard, laisse tomber son couteau en criant : *La comédie est finie* ! Et le rideau tombe sur ce dénouement brutal, mais saisissant.

*
* *

Pour juger sainement les nouvelles œuvres écloses au delà des Alpes, il ne faut pas leur demander ce qu'elles ne peuvent pas, je dirai plus, ce qu'elles ne doivent pas donner, sous peine de devenir non pas des pastiches, mais de véritables caricatures.

Conçues en Italie, elles resteront italiennes pour la forme de la mélodie. Celle-ci se sera affinée sans doute, mais elle sera toujours loin de l'admirable déclamation des œuvres wagnériennes et de certaines œuvres françaises.

Paillasse a été assez rudement accueilli par la critique. Malgré toutes ses vulgarités, cette œuvre possède pourtant une qualité incontestable : elle vit. Au point de vue métier, elle me paraît supérieure à *Cavalleria Rusticana*. M. Léoncavallo, sous ce rapport dame le pion à M. Mascagni. C'est un mucicien sachant son affaire, très au courant des nouvelles théories et connaissant parfaitement ses auteurs. M. Léoncavallo les connaît même si bien que sa musique finit par s'en ressentir.

Dans *Paillasse*, on trouve à chaque instant des ressemblances avec certaines partitions modernes, notamment avec *Carmen*. J'ai signalé aussi, au cours de cette étude, les analogies existant entre les motifs de la *Douleur* et de la *Vengeance*, et certains thèmes des *Maîtres Chanteurs* et de *Par-sifal*.

M. Léoncavallo, s'il a le sens du théâtre, manque évidemment d'idées personnelles. Il ne dit rien que ce que d'autres musiciens ont déjà dit plusieurs fois et toujours mieux que lui. Alors !

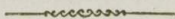
Lieder contemporains

ca Emile ENGEL



LES CHANSONS DE MIARKA

d'Alexandre GEORGES



Je considère les *Chansons de Miarka*, de Jean Richepin, mises en musique par M. Alexandre Georges, comme l'un des recueils de mélodies les plus curieux, les plus originaux du XIX^e siècle.

Les *Chansons de Miarka* sont une des premières œuvres de M. Alexandre Georges. Ce musicien distingué a publié, depuis, un certain nombre de compositions d'une plus grande importance, mais aucune n'est arrivée à égaler la haute valeur artistique des *lieder* qui lui furent inspirés par les proses rythmées de l'auteur du *Chemineau*. Les *Chansons de Miarka* restent, jusqu'ici, le chef-d'œuvre de M. Alexandre Georges. Si un simple sonnet a suffi pour rendre glorieux le nom d'Arvers, une modeste partition de soixante quatorze pages assure, d'ores et déjà, à M. Georges une place distinguée parmi les compositeurs de notre époque.

La musique des *Chansons de Miarka* serre le texte littéraire d'une façon très précise qui atteint à une grande puissance évocatrice. Bien que ces mélodies soient, presque toutes, écrites en mineur, elles n'en offrent pas moins une très grande variété.

L'*Hymne à la Rivière*, chanté par les bohémiens quand ils trempent dans l'eau un nouveau-né, est une cantilène rythmée et expressive écrite dans une demi teinte qui prépare, de la façon la plus heureuse, la farouche solennité de l'*Hymne au Soleil*, l'une des plus belles, des plus caractéristiques mélodies du recueil (1). Sur de flamboyants arpèges, ponctués d'accords écla-

(1) Bien qu'elles puissent se chanter séparément, il est préférable d'enchaîner ces deux mélodies.

tants, la voix évoque, en un majestueux *largo*, l'astre de vie par un appel impérieux, jeté sur une note unique, sautant, à intervalles réguliers, à l'octave supérieure. L'effet est considérable et fait ressortir la belle déclamation de l'*allegro* qui se développe sur un accompagnement, dont le chromatisme papillonnant donne, musicalement, l'impression d'aveuglants rayons de soleil. Le morceau se termine par les appels sauvages du début. Cette page est d'une extraordinaire couleur.

Les *Deux Baisers* contrastent par leur mélancolie intense avec le *lied* précédent. La mélodie, qui se déroule en *ut dièze mineur*, offre deux périodes, l'une d'une grande douceur, chantant les tendres baisers de la mère, l'autre, d'une brûlante âpreté, célébrant ceux de la maîtresse.

La *Marche Romané*, sans valoir les trois premières pièces, ne manque pourtant pas d'originalité. La phrase : *Ils t'emmènent dans le joyeux pays des rêves* (p. 14, m. 9 et suiv.) est délicieuse. L'accompagnement de ce *lied* est d'une monotonie voulue, bien en situation.

Le *Savoir*, fort simple au point de vue de la ligne mélodique, acquiert une saveur toute spéciale par la force dynamique de son rythme très particulier.

Le sixième *lied* : *L'eau qui court*, peut compter parmi les meilleurs du recueil. Sur un accompagnement, presque entièrement en accords brisés, qui fuit en murmurant comme l'eau fraîche sur les sables d'or ou sur les clairs cailloux, vient se poser une mélodie délicieuse, au charme enlaçant, mais sans aucune mièvrerie. Pourtant, page 26, la phrase : *Et chaque étoile en s'y mirant leur dit toutes ses aventures* a une allure très *gounodienne*, qui étonne un peu dans ce morceau d'une inspiration si personnelle.

La *Parole*, d'une facture entièrement syllabique, frappe par son caractère bizarre. Mais l'incontestable chef-d'œuvre du Recueil est le N° 8. *Nuages*, tel est le titre de cette chanson qui est la plus développée de toutes. On ne saurait trop admirer, dans cette pièce, la fidélité heureuse avec laquelle la musique traduit la poésie du texte de Richépin. M. Alexandre Georges a écrit là une petite merveille de juste expression. Il a rendu avec une inépuisable variété de nuances les différents détails de ce *lied*. La musique se fait, tour à tour, rêveuse, caressante, triste, effrayée, attendrie, enthousiaste, pour décrire les différents aspects des nuées. Et ce n'est pas seulement la beauté, d'une originalité si exquise, de la mélodie vocale qu'il convient de louer, mais encore le constant intérêt d'un accompagnement au plus haut point suggestif.

La *Poussière* est une composition superbe, elle aussi, qui saisit par son caractère de majestueuse simplicité.

Le N° suivant, la *Pluie*, est une adorable inspiration de vingt-cinq mesures où la mélodie, d'une délicatesse, d'une élégance rares, est rehaussée par un accompagnement d'une amusante harmonie imitative.

L'*Hymne des Morts* est un chant à 2/4, d'une expression noble et sévère,

où se trouve intercalé un mouvement à *C* et à $3/4$, dont la courbe mélodique est d'un sentiment très pénétrant.

Fête Nuptiale n'est pas à la hauteur des autres pièces. Les idées de ce duo, pour soprano et mezzo soprano, entremêlé d'un chœur, sont quelque peu banales.

Le *Cantique d'Amour* vaut infiniment mieux. Ce *lied* n'est pas marqué, comme les autres, au coin d'une personnalité très originale, mais il est d'un beau sentiment passionné.

L'auteur se retrouve complètement dans *Miarka s'en va*, où les chœurs chantent, en dialecte romané, une phrase à l'allure très pittoresque, tandis que le soliste, en une mélodie d'une simplicité exquise, symbolise la vie de *Miarka*.

Sur les quatorze *lieder* qui composent ce recueil, deux : l'*Hymne au Soleil* et *Nuages* sont, dans leur genre, de parfaits chefs-d'œuvre ; sept : l'*Hymne à la Rivière*, les *Deux Baisers*, le *Savoir*, l'*Eau qui court*, la *Poussière*, la *Pluie*, l'*Hymne des Morts*, sont des compositions de tout premier ordre ; les cinq pièces qui restent, — à l'exception de *Fête Nuptiale* toutefois, — sans avoir la haute valeur des autres, se recommandent toutes par de sérieuses qualités.

Les *Chansons de Miarka* ont apporté une note nouvelle dans la collection des *lieder* français contemporains. Ecrites dans un style très libre, avec une indiscutable sincérité d'accent, elles possèdent un charme étrange et séduisant auquel ne saurait résister une âme d'artiste.





POÈMES RUSSES

de M. Camille ERLANGER



Le distingué musicien à qui l'on doit les importantes partitions de *Saint-Julien l'Hospitalier*, de *Kermaria* et du *Juif Polonais*, s'est essayé aussi, avec bonheur, dans le *lied*.

Sous le titre : *Poèmes russes*, il a publié un recueil fort remarquable dont je m'étonne de ne pas voir chanter, plus souvent, certaines pages. Peut-être le prix de l'ouvrage, édité avec luxe par M. Paul Dupont, avec de belles illustrations de Pal, a-t-il empêché la complète divulgation des six morceaux qui composent, en tout et pour tout, cette partition.

Les *Poèmes russes* ont été écrits sur des poésies de Fête, de Tioutcheff, de Nékarrassoff, de Lermontoff et de Tourgueneff, élégamment traduites en vers français par M. Catulle Mendès. Nous allons passer en revue ces différentes pièces où le grand talent de M. Erlanger se révèle à chaque instant.

La première, intitulée *Aubade*, est une gaie chanson éclosée sur les lèvres d'un amant aux clairs matins d'avril. Elle est d'une élégante facture mélodique.

Après la joie, la douleur ; voici, maintenant, l'un des plus beaux morceaux de tout le recueil. Il a nom : *Larmes humaines*. M. Erlanger a éloquentement traduit les vers que voici :

Larmes, larmes que l'homme pleure,
Vous coulez dès la première heure,
Et jusques au dernier jour.
Larmes vous coulez inconnues,
Invisibles et continues,
Larmes de deuil et d'amour.

Innombrables, intarissables,
 Sur nos espoirs bâtis de sable,
 Vous coulez, éternel bruit,
 Comme les ruisseaux monotones
 De la pluie, en les longs automnes
 Coulent à travers la nuit.

Le compositeur a écrit sur cette pièce une admirable mélodie soutenue par des harmonies d'une pénétrante tristesse.

Le troisième *lied* : *Printemps*, est adorable de grâce, de fraîcheur et d'enjouement. Sur un léger accompagnement d'accords brisés à la partie haute, pendant qu'à la basse sonne une fanfare joyeuse, éclat de rire du Printemps narguant la morose Hiver, court une délicieuse mélodie. Je veux signaler, notamment, les mesures 7 et suivantes de la page 16, tout à fait charmantes.

Arrivons au quatrième *lied* : *Les seuls pleurs*. Mais je ne puis résister à publier d'abord la touchante poésie de Nékarrassoff, si bien rendue par M. Mendès. Sa lecture ne peut qu'exciter le désir de connaître l'admirable musique qu'elle a inspirée à M. Erlanger :

Lorsqu'aux champs de combats, pour les rois sans remords,
 Gisent, sanglants, les corps qu'étreint la mort jalouse,
 Je ne plains pas l'ami, je ne plains pas l'épouse,
 Je ne plains pas même les morts.

L'épouse s'éprendra, demain, d'un autre rêve,
 L'ami ne saura plus le nom de son ami,
 Mais il est quelque part une âme qui, parmi
 Tant d'oubli, souffrira sans trêve.

Parmi l'œuvre hypocrite et les fausses douleurs,
 La bassesse et la prose et toutes les ivraies,
 En l'univers entier il n'est de larmes vraies,
 O pauvres mères ! que vos pleurs.

Elles n'oublieront point, les chères douloureuses,
 Les enfants égorgés loin de leurs tendres bras,
 Pas plus, saule, que toi, tu ne relèveras,
 Tes fidèles branches pleureuses.

Ce *lied* par la sincérité de l'émotion, la profonde justesse de la déclamation lyrique, l'heureuse simplicité de l'accompagnement dont le rythme persistant de certaines notes donne l'impression de larmes tombant goutte à goutte, est, dans son genre, un vrai chef-d'œuvre.

L'Ange et l'Âme, la mélodie suivante, me paraît la moins personnelle et la moins intéressante du recueil. Par contre, la dernière, *Fédia*, est une composition de tout premier ordre.

Ici nous nous trouvons en présence d'un poème beaucoup plus développé que les précédents. Un cavalier russe revient à son village qu'il n'a pas revu depuis longtemps. Sur la route il rencontre une vieille et l'interroge : « L'isba est-il toujours debout ? les parents sont-ils en bonne santé ? est-il vrai

que Paracha est devenue veuve ? — Tout le monde va bien. Paracha a bien perdu son mari, mais elle est déjà remariée. » A cette nouvelle le cavalier tourne bride sans mot dire et s'enfonce dans la nuit. Ce petit drame intime a été traduit musicalement par M. Erlanger de la façon la plus remarquable. La mélodie est d'une extrême simplicité, mais toujours d'une grande distinction. Par instants, elle acquiert, par l'altération d'une ou deux notes, une ravissante couleur. Je n'en veux pour preuve que ces différents fragments de phrases sur lesquels j'attire tout particulièrement l'attention : *Pas une étoile au ciel, ni grande ni petite ;... Dis, si l'isba toujours debout n'a pas brûlé ;... Ta vieille maison rit comme une ruche neuve.* L'accompagnement du début et de la fin du morceau est très descriptif. Avec son rythme monotone et répété il peint bien le trot du cheval à travers les vastes steppes dénudées et la lassitude du cavalier qui vient de les parcourir.

Tel est ce recueil dans lequel M. Erlanger a semé les trésors de son inspiration et de sa science.

Les *Poèmes russes* sont dignes d'occuper une belle place dans l'histoire du *lied* français. Puissent ces quelques lignes aider à les faire aimer comme ils le méritent.





QUATRE POÈMES

d'après l' " *Intermezzo* " d'Henri Heine
musique de M. J.-G. ROPARTZ

M. J. G. Ropartz, le distingué directeur du Conservatoire de Nancy, est non seulement un musicien de la plus haute valeur, mais aussi un littérateur de talent. Il y a quelques années il publiait, en collaboration avec un autre poète, M. Hirsch, une traduction, qui fut remarquée, de l'*Intermezzo*, d'Henri Heine. Depuis M. Ropartz a mis en musique certaines pièces de ce recueil.

En s'attaquant au grand poète que Schumann traduisit en des œuvres impérissables, M. Ropartz risquait de se faire taxer de témérité. En tout cas cette témérité fut heureuse puisque nous lui devons une suite d'adorables *lieder* qui, bien que conçus dans une forme très différente de ceux de l'auteur de *Faust* et de *Manfred*, méritent, néanmoins, de leur être comparés pour la justesse et l'intensité de l'expression musicale. A côté des *lieder* du maître de Zwickau ceux de M. Ropartz ne pâlissent pas. Quel plus bel éloge pourrait-on en faire ?

Les *Quatre Poèmes*, d'après l'*Intermezzo*, d'Henri Heine sont précédés d'un prélude et suivis d'un postlude; ils sont construits sur un thème unique auquel d'ingénieuses transformations apportent, sans cesse, un nouvel intérêt.

Le *leitmotiv*, inscrit en épigraphe, en tête de la première page et de la dernière, est composé de quatre notes (*la, sol, la, mi*). Il symbolise l'idée de *Désespoir* et de *Fatalité* qui domine dans ces poésies d'Henri Heine. Ces notes, véritable *Dies iræ* de l'Amour, s'affirment dès la première mesure du prélude. Jusqu'à la fin du recueil elles résonnent, lugubres et endeuillées, chantant les espoirs déçus et les bonheurs défunts.

Le Prélude, tout empreint d'une mélancolie profonde, est d'un beau caractère. Le *leitmotiv* y reçoit, p. 2, m. 5, une première modification : il est traité en diminution, à la basse, et persiste tel jusqu'à la fin du morceau, pendant qu'une phrase d'un sentiment pénétrant se développe à la partie haute.

Le N° I, d'une délicate poésie, a été rendu par M. Ropartz d'une façon exquise. Le thème initial réapparaît, p. 3, m. 1 et suivantes, ayant subi une gracieuse modification rythmique. Il revient aussi sous sa forme principale et sous sa forme diminuée. Celle-ci fournit, au chant comme à l'accompagnement, la péroration du *lied*.

Les cinq premières pages du N° II sont, elles aussi, tout à fait remarquables. Il y a surtout un fragment de phrase : *les violettes si fraîches d'habitude*, qui me ravit. Au point de vue strictement mélodique, le *Piu lento* qui termine le *lied* me paraît d'une inspiration moins originale. Il importe de signaler, dans ce numéro, deux importantes transformations du *leitmotiv*. La première se rencontre p. 8, m. 1 ; la seconde, très intéressante, p. 11, m. 11, à la basse.

Le n° III me semble le chef d'œuvre du recueil.

Ceux qui, parmi les morts d'amour,
Ont péri par le suicide,
Sont enterrés au carrefour.
Là, s'épanouit et réside
Une fleur bleue, étrange fleur,
Aussi rare que sa couleur.
Aucun nom ne l'a désignée,
C'est la fleur de l'âme damnée.
Pendant la nuit, au carrefour,
Je soupire dans le silence,
Au clair de lune se balance
La fleur des damnés de l'Amour.

Sur ces vers, Ropartz a écrit une mélodie poignante qui serre le cœur. L'accompagnement contraste avec les précédents par sa simplicité. Seul, le *leitmotiv*, enveloppé de courts arpèges, en fait tous les frais, sous sa forme primitive. Tout l'effet réside dans l'émotion qui se dégage de la mélodie et dans l'alternance des mesures à 2/2 et à 1/2.

Le N° IV n'est pas indigne des N°s I et II, mais il a le tort d'arriver après l'admirable page que je viens de signaler.

Le Postlude ne contient que quelques mesures. Le thème y est encore habilement traité.

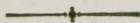
L'intéressante personnalité artistique de M. Ropartz s'affirme dans ce recueil où la beauté des idées se trouve rehaussée par une facture pleine de maîtrise.

Tous ceux que touchent peu les productions marchandes des Massenet et des Thomé se délecteront aux *Poèmes* de M. Ropartz.



POÈMES POUR PIANO ET CHANT

de Guillaume LEKEU



Guillaume Lekeu ! Ce nom, pour bien des gens, même parmi ceux qui s'occupent de musique, est peu ou pas connu. Et pourtant, celui qui le portait fut un artiste dans la plus pure acception du mot ! Il a écrit des œuvres remarquables et, s'il n'était pas mort, brusquement emporté à l'âge de vingt quatre ans, il serait devenu, j'en ai l'intime conviction, l'un des plus brillants protagonistes de l'école française moderne.

Né à Verviers en 1870, Guillaume Lekeu était devenu notre compatriote. Depuis plusieurs années sa famille est fixée à Angers et c'est dans cette ville qu'il est venu mourir, en 1894, des suites d'une fièvre typhoïde. Lekeu qui, dès sa plus tendre enfance, avait montré le goût le plus vif pour la musique, — à six ans, il jouait du violon et à treize ans, il organisait des séances pour faire entendre des fragments de Wagner, — eut pour maître César Frank. Après avoir puisé auprès de l'auteur des *Béatitudes* non seulement l'enseignement technique le plus solide, mais aussi l'amour désintéressé et le respect profond de l'Art, Lekeu, bien jeune encore, commença à produire. Il a laissé plusieurs compositions remarquables dont une, la *sonate* pour piano et violon, est un chef-d'œuvre qui peut subir, sans désavantage, pour l'ampleur des idées et la beauté des inspirations mélodiques, la comparaison avec celle du père Franck. C'est le plus bel éloge qu'on puisse en faire.

Mais, aujourd'hui, je n'ai dessein de parler que des œuvres vocales de Lekeu : *Poèmes pour chant et piano*. Ces quatre pièces, — les trois premières ont été réunies en recueil, — sont véritablement exquises. Tous les chanteurs, bons musiciens, qui ne craignent pas d'interpréter des mélodies de valeur à

la place des *massennetteries* et des *chaminaderies* à la mode me sauront gré d'attirer sur elles leur attention.

Ces *lieder*, ont été traités par le jeune musicien avec une grande délicatesse, un charme discret, mais puissant, une intensité d'expression vraiment rare. Toutes ces mélodies sont empreintes à des degrés divers d'une inefable mélancolie. Il semble que Lekeu ait eu, en les écrivant, le pressentiment de sa courte destinée. Je ne sais laquelle préférer de ces adorables pièces qui révèlent si bien l'âme attachante et tendre du compositeur.

Sur une tombe est une élégie pleine d'une tristesse indicible qui laisse, après son audition, comme une sensation de morne apaisement. Le chant, écrit à C avec, ça et là, une mesure à $5/4$ se déroule sur un admirable motif dont la courbe mélodique, bien personnelle à Lekeu, se retrouve souvent, d'une façon plus ou moins apparente, dans ses autres œuvres.

Le second poème est une *Ronde* d'une grande variété rythmique et d'une élégance pleine de distinction. Elle est bâtie sur deux thèmes principaux : l'un, qui apparaît page 5 mesure 1 et suivantes, est une phrase à $2/4$ d'une animation joyeuse ; l'autre, écrit à $3/4$, dans un mouvement modéré, page 7 mesures 7, 8, 9, est d'une grâce amoureuse où perce, cependant, une pointe de mélancolie. L'ensemble de la pièce est délicieux et d'une grande fraîcheur.

Nocturne me paraît la perle des *lieder* de Lekeu. C'est une poétique et ravissante inspiration. Le musicien, aussi bien par les inflexions d'une mélodie exquise, aux rythmes changeants, appropriés de la façon la plus exacte à la traduction de la poésie, que par le prestige d'un accompagnement enveloppant, aux sonorités veloutées et suaves, d'une fluidité inimaginable, est arrivé à donner l'impression d'une nuit de printemps, toute baignée des clartés pâles de la lune. Cette page est un petit chef-d'œuvre.

Chanson de Mai est, peut être, au point de vue mélodique, le moins original des poèmes de Lekeu. Ce *lied* contient, pourtant, des phrases d'une chaleureuse expression. Construit sur deux thèmes mis en œuvre avec une grande habileté, — le premier se trouve page 1 mesure 1, 2, 3, le second même page, mesure 5 (dernière note) 6, 7, — il se fait remarquer surtout par l'intérêt d'un accompagnement très fouillé.

Le musicien qui a écrit ces quatre poèmes était un noble et sincère artiste dédaigneux des succès faciles et tout épris d'idéal. Hélas ! l'homme a disparu, mais ses œuvres restent et elles sont du nombre de celles qui méritent d'être connues.



PROSES LYRIQUES

de M. Claude DEBUSSY (1)

Claude Debussy ! ce nom à l'allure romantique sonne, fier et victorieux évoquant comme un lointain souvenir des héros d'Alexandre Dumas. Celui qui le porte n'est pourtant point un homme d'épée mais un artiste tout épris d'idéal.

Aux auditions de *Rheingold*, données à l'Opéra avant la première de la *Walkyrie*, j'avais remarqué la façon magistrale dont un jeune homme à l'air doux et timide, aux longs cheveux encadrant la figure intelligente, avait tenu une des parties de la réduction pour piano. C'était M. Debussy qui, Prix de Rome en 1884, avait publié depuis des *mélodies* sur des poésies de Beaudelaire et de Verlaine, mis en musique la *Demoiselle élue* de Dante Rossetti et écrit un *prélude* fort remarquable pour l'*Après midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé.

Trois ans plus tard, un matin que je me trouvais chez l'éditeur Georges Hartmann, on annonça M. Claude Debussy. Hartmann nous présenta l'un à l'autre et demanda au jeune compositeur de me faire connaître un nouveau recueil de mélodies qui allaient paraître sous le titre de *Proses Lyriques*. M. Debussy se mit au piano et chanta ses pièces qui me conquièrent immédiatement par leur haute originalité. Le surlendemain Hartmann m'emmena chez le musicien. C'est tout là bas, presque aux fortifications, au cinquième étage d'une grande maison neuve, que M. Debussy demeure dans un petit

(1). Je réimprime ici cet article tel qu'il parut en 1895. Après les représentations de *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra Comique, j'ai plaisir à constater que je ne m'étais pas trompé sur la valeur de l'ouvrage.

appartement tranquille orné de reproductions de tableaux des préraphaélites anglais pour lesquels il semble avoir une prédilection toute particulière.

Il s'agissait, ce jour là, d'une audition du drame lyrique que M. Debussy achève sur le texte de *Pelléas et Mélisande* de M. Maurice Maeterlinck. Pendant plus de deux heures M. Debussy, avec un merveilleux talent de pianiste et un organe de compositeur, nous interpréta sa partition. Elle est conçue dans une forme toute nouvelle et renferme des pages de toute premier ordre. Cette œuvre m'a laissé une haute impression d'art; le théâtre qui osera la monter ne fera certes pas une entreprise banale. De ces courts instants passés, à deux reprises différentes, avec M. Debussy, j'ai remporté la conviction que, parmi les jeunes, il est l'un de ceux sur qui l'on est en droit de fonder les plus grandes espérances. *Pelléas et Mélisande* me paraît un effort tout nouveau pour sortir des sentiers battus. Quant aux *Proses Lyriques*, elles sollicitent, elles aussi, dans leur genre, une sympathique attention.

Les *Proses Lyriques* de M. Debussy ne sont pas, à proprement parler, des mélodies. Elles peuvent prendre place à côté de certaines pièces du regretté Guillaume Leku et de M. Albéric Magnard. La ligne vocale, écrite sur des sujets quelque peu décadents et symboliques, n'a pas l'importance qu'elle possède dans les mélodies habituelles. Ici l'accompagnement tient la première place. M. Debussy s'y révèle harmoniste audacieux et symphoniste habile. Ecrits simplement pour piano tous les accompagnements de ce remarquable recueil laissent deviner, néanmoins, l'orchestre.

La première pièce intitulée : *De Rêve...* est l'une des plus belles par le choix des harmonies, l'emploi des thèmes conducteurs, l'intérêt de la ligne mélodique, enfin par la couleur générale. Elle est bâtie sur trois thèmes, véritables *leitmotive* qui forment toute son ossature et qui maintiennent son unité. Le premier, paraît page 1, m. 1 et suiv. Il s'applique à la poésie des nuits d'été et revient page 5, m. 1 et suiv. et page 6, m. 10 et suiv. Le second est un motif amoureux et féminin; nous le trouvons page 2, m. 1 et suiv.; page 3, m. 9 et suiv.; page 4, m. 7 et suiv.; page 6, m. 12 et suiv.; page 7, m. 4 et suiv.; page 8, m. 5 et suiv. Le troisième qui fait son apparition page 5, m. 9 est un thème chevaleresque; on le retrouve page 6, m. 1, 7, 8, 9; page 7, m. 13, 14, 15 page 8, m. 1, 2, 13 et 15.

La seconde pièce : *De Grève...* est une marine de beaucoup d'allure. L'accompagnement donne une sensation très trouvée du clapotis et du roulement des vagues. Ce *lied* contient un thème conducteur qui, énoncé page 9, m. 3 et 4, réparaît même page, m. 8 et 9; page 10, m. 7, 8, page 13, m. 3, 4.

De Fleurs... tel est le titre du troisième morceau qui est tout plein d'une âpre mélancolie. Il renferme maints passages curieux et intéressants. Le

motif principal (') paraît page 16, m. 1. Il revient même page, m. 3, 5, 19 ; page 17, m. 2 ; page 19, m. 10, 11 ; page 20, m. 1, 2 ; page 21, m. 8, 9.

La quatrième et dernière pièce est intitulée : *De Soir...* Personnellement c'est de beaucoup celle que je préfère. *De soir*, est une exquise peinture des dimanches parisiens, véritable Raffaëlli musical, d'une surprenante intensité d'expression, dont le réalisme est rehaussé, à la fin, par une pointe de mysticisme. L'accompagnement, entièrement basé sur différentes imitations de joyeuses sonneries de cloches, est une véritable trouvaille.

Les *Proses Lyriques* ne sont pas d'une exécution facile mais leur auteur ne les a pas écrites pour suivre l'exemple de certains compositeurs patentés qui fournissent, tous les ans, une grosse de mélodies banales et prétentieuses, devant lesquelles se pâment, bêtement, toutes les petites demoiselles échappées du couvent.

M. Debussy a des préoccupations plus hautes ; il ne considère pas l'art musical comme un commerce et il dédaigne de suivre le mauvais goût du public.



(') Quelques fautes de gravure se sont glissées dans ce morceau. Page 16, mesure 1, le *si* supérieur du second accord doit être bémolisé ; mesure 5, même correction pour le quatrième accord ; mesure 19 ; même correction pour le quatrième accord.

Autographes de Musiciens

A Charles MALHERBE.

Autographes de Musiciens

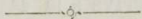
de l'année 1789



LETTRES

DE

Gluck, Mozart, Beethoven, Grétry, Païsiello, Spontini,
Boïeldieu, Cherubini, Paër, Weber, Rossini, Wagner,
Liszt, Gounod, Thomas, Carvalho.



La Bibliothèque de Nantes possède une très riche collection d'autographes. Elle lui fut léguée, en 1873, par le peintre Pierre Labouchère qui, bien qu'ayant quitté tout jeune sa ville natale, ne l'avait jamais oubliée. Cette splendide collection estimée 100.000 francs renferme une quantité de pièces rares et curieuses. Un jour, mon aimable confrère M. Giraud-Mangin, sous-bibliothécaire, me prévint que le *fonds* Labouchère contenait différents autographes de musiciens célèbres. Ma curiosité fut éveillée et, sans tarder, je courus feuilleter les gros in-folios qui contiennent les pièces manuscrites.

C'est le résultat de ces recherches que je vais donner dans les pages qui suivent.

*
* *

Le plus ancien autographe de musicien que j'ai trouvé dans la collection Labouchère est un acte notarié avec signature de Lulli et notes marginales, signées du même.

Gluck vient après avec une lettre extrêmement intéressante adressée, à propos d'*Iphigénie en Tauride*, à son librettiste Guillard. Cette pièce est incontestablement l'une des plus précieuses de la Bibliothèque de Nantes. La voici, identiquement copiée sur l'original, avec ses germanismes et ses italianismes, ses fautes d'orthographe et de ponctuation. (1)

(1) Le fac-similé de cette lettre a été reproduit en tête de la partition d'*Iphigénie en Tauride* (édition Pelletan). M. Charles Malherbe, le distingué archiviste de l'Opéra, m'a fait savoir qu'avant de faire partie de la collection Labouchère, cette lettre avait successivement appartenu à deux autres collectionneurs MM. Renouard et Dubois.

Vienne, 17 juin 1778.

Vos lettres m'arrivent très tard, mon ami, j'ai reçu hier votre dernière ! elle a couru 15 jours. J'ai déjà vu que vous étiez malade, vous voulez que je vous réponde aux points essentiels de votre lettre ? me voilà tout prêt : d'abord je vous dirois que les changements que vous avez fait à votre 4^e acte, seront de pure perte, parce que j'ai déjà achevé le duo entre Oreste et Pilade, et l'air qui finit l'acte : *Divinité des grandes âmes* lesquels je ne puis plus changer, plus ce que vous appelez le 5^e acte, il faudra je crois retrancher la 3^e strophe de l'hymne, ou en faire une plus intéressante, ou on n'entend pas les mots : *Le Scythe fier et sauvage*, ces paroles ne prêtent pas au patétique de la situation ; en outre il faut que les vers soient de la même mesure, 4 à 4, j'ai arraché la 2^e strophe ainsi : *Dans les cieux et sur la terre; tout est soumis à ta loi ; tout ce que l'Erèbe enserme à ton nom pâlit d'effroi*. Si vous voulez faire une 3^e strophe, il faut qu'elle marche comme la seconde, parce que on fait en même tems qu'on chante la cérémonie sur la même aire, chose très essentielle. Je voudrais encore que Thoas arrive à la 4^e scène, furieux, avec une Aër d'invective, et que tous les vers soient faits propres pour être chantés jusqu'à la catastrophe sans récitatifs, cela donnerait une chaleur au dénouement et à tous les acteurs et chœurs un mouvement d'un grand effet, si vous voulez exécuter cette proposition, ne perdez pas de tems pour me l'envoyer, autrement je me tiendrai aux paroles qui sont déjà faites. Venons à l'air qui finit l'acte pendant les sacrifices funèbres, je voudrais une aire dans laquelle les paroles expriment et la situation et la Musique, que le sens se repose toujours à la fin du vers, pas au commencement ou à la moitié du vers suivant, chose très essentielle pour les vers et mauvaise pour la récitatif, cela fait la distinction de l'un à l'autre, et les airs sont alors plus susceptibles d'une mélodie coulante. Venons au mètre de l'air que je désire, je vous donne la poésie italienne où je fais un signe, cette syllabe doit être longue encore, et le vers de 10 syllabes.

Se mai senti spirati sul volto.
lieve fiato que lento s'aggiri
di, son questi gliestremi sospiri
Sel mio fipo che muore per me.

Je voudrais que le troisième vers soit coupé par une monosyllabe comme l'Italienne, par exemple.

Vois nos peines, entends nos cris perçants

le dernier vers doit être sombre, si l'est possible pour être analogue à la musique. Après ces 4 vers ou 8 si vous voulez, pourvue qu'il aient la même mesure viendra le chœur *contemplés ces tristes apprêts* lequel me semble très propre pour la situation, je désirerois presque que l'air dont s'agit, ait à peu près le même sens, après le chœur on reprendra l'air *da Capo*, ou on chantera le 4 vers seulement que vous auriez fait, je m'explique un peu confusément, car la tête m'est échauffée de la Musique. Si vous m'entendez pas, nous laisserons la chose jusqu'à mon arrivée, et alors ce sera d'abord fait. Tout le reste je crois restera tel qu'il est, on otera quelque chose des récitatifs par ci par là, où ils semblent dire la même chose ou être trop longues, cela gâtera pas l'ouvrage, qui doit selon moi faire un effet surprenant. je vous ne répond pas

sur l'affaire de mon établissement, j'attends votre première lettre avec les propositions pour vous dire mon opinion, en attendant, faites en sorte que la Reine me demande pour un temps indéterminé, pur quelques années pour me débarasser d'ici avec bienséance, mais qu'elle fasse cela d'abord sans perdre du tems, parce je ne vais plus voyager en l'hyver, je partirois au commencement de septembre, il faut que je le sache un couple de mois d'avance, pour pouvoir vendre mes effets et arranger mes affaires. Adieu, mon très cher ami, je vous embrasse de tout mon cœur, ainsi que nos connaissances.

P.-S. — Je ne trouve plus le prologue, en tous cas l'abbé pezzona le pourroit faire venir de Parme, parlez-en à notre cher abbé.

Voici come je souhaiterois que la pièce soit coupée en 4 actes.

SCÈNE PREMIÈRE

Oreste et Pilade enchainées, toute la scène reste et finit avec l'air : *Unis de la plus tendre enfance.*

SCÈNE 2

Oreste, Pilade, le ministre; les 5 vers restent retranchés, car ils sont u perflus.

SCÈNE 3

Oreste seul.

SCÈNE 4

Oreste, les Euménides.

SCÈNE 5

Iphigénie avec Oreste seul, sans qu'on fasse revenir Pilade; cette scène peut devenir intéressante en dialogue, et le mot d'Agamemnon trois fois répété par Oreste est intéressant, cela fera sortir un espèce de duo entre les deux principaux acteurs, la masse de ce qu'ils disent peut subsister, cela donnera plus de variété à la pièce encore, car Oreste et Pilade sont sans cela déjà trop souvent ensemble et dans cette scène, tout ce qu'il dit Pilade est sans conséquence, et cheville. Oreste est dans une bonne position de soi-même et Iphigénie lui arrache presque par force les paroles, ainsi il n'a bas besoin d'être arrêté par Pilade. Faites au plus vite cette scène, car je voudrois que l'opéra soit fini à la fin de juillet.

SCÈNE 6

La scène de sacrifice funèbre et l'acte fini.

Ainsi l'opéra peut rester en 4 actes, en le mettant en 5, la fin du 2^e acte est mauvaise selon moi, parce que les Euménides paroissant à Oreste seulement en songe, et en sa phantasie, cela détruit l'idée qu'il croit voir sa mère en voyant Iphigénie, il doit encore être occupé de son songe en disant ces paroles : *ma mère, ciel!* autrement ils seroient sans aucun effet. l'acte sera un peu plus long mais n'importe, tout est y est plus chaude.

Cette lettre n'est pas signée, mais elle possède un caractère d'authenticité indiscutable. L'importance que Gluck apportait au choix de ses poèmes s'y

manifeste d'une façon toute particulière ; d'un autre côté, elle prouve aussi la part prépondérante que le grand musicien avait dans la confection de ses livrets. *Iphigénie en Tauride* a été jouée telle que l'indiquait le compositeur dans sa lettre et sans le V^e acte proposé par Guillard.

Piccini, le rival de Gluck, figure dans la collection par le manuscrit d'un *Pange Lingua*, sans grande valeur.

Par contre, une pièce d'un vif intérêt est une lettre de Mozart à son père. Dans cette courte missive, on retrouve le Mozart aimant, tendre et familial que nous avait déjà révélé les différentes lettres publiées par M. de Curzon. Naturellement la lettre est en allemand ; j'en donne seulement la traduction.

Vienne, au Prater, le 3 de may 1783,

Mon très cher père,

Je ne puis vraiment me décider à venir si tôt en ville. Le temps est si beau et il fait si bon aujourd'hui au Prater ! Nous avons diné au dehors et nous resterons encore à peu près jusqu'à 8 ou 9 heures du soir. Toute ma société consiste en ma chère petite femme enceinte, — et la sienne, — en son mari qui n'est enceint, mais gros, gras et bien portant. Je suis donc allé de suite chez Peyser et je me suis fait donner l'adresse pour le banquier Scheffler et je suis allé de suite chez le dit banquier, mais il ne connaît nullement un fils de commerçant du nom de Rosa et lui étant recommandé. Je lui ai laissé, pour plus de sûreté, mon adresse. Maintenant, je verrai ce qu'il arrivera. Quant à plusieurs écrits et à l'ariette il vous faut patienter. Au Prater, on ne peut naturellement pas faire de ces choses-là et je ne puis laisser passer le beau temps à cause de ma chère petite femme ; la locomotion lui est salutaire ; aujourd'hui, je ne vous écris qu'en peu de mots que nous sommes bien portants tous les deux et que nous avons reçu votre dernière lettre. Maintenant, portez-vous bien, nous vous baisons 100 fois les mains et nous embrassons du cœur notre chère sœur et restons éternellement.

Vos bien obéissants enfants,

MOZART.

La Bibliothèque de Nantes possède aussi six lignes de musique copiées par Mozart, enfant.

Avant de reproduire cette courte mais charmante missive de W. Mozart, j'aurais dû, peut-être, donner la traduction d'une autre lettre, fort intéressante, signée elle aussi, Mozart, mais écrite, celle-là, par le père de l'illustre auteur des *Noces de Figaro* et de la *Flûte enchantée*. Voici cette lettre adressée par Léopold Mozart à sa fille, la baronne de Sonnenbourg.

Munich, le 2 février 1785.

Je suis parti le 28 à 7 heures et suis arrivé à 7 heures 1/2 à Wasserburg, j'ai pris la voiture de Wasserburg le samedi à 6 heures et suis arrivé à Munich à 1 heure, pour le dîner.

Je me porte bien, Dieu merci ! L'opéra pris dans son ensemble est beau. La musique n'a rien d'extraordinaire, mais la mise en scène variée est ce qu'on peut voir de plus beau. Bologna, qui vous fait dire mille choses aimables et madame Lebrun « qui s'est informée tout de suite de ta santé », et Vielz ce dernier chante très bien.

Je partirai pour Vienne avec Henri probablement déjà le *dimanche de carnaval* en poste dans la voiture de M. Marchand pour assister vendredi 11 février, à Vienne, au concert de ton frère, parce que j'ai reçu une lettre de lui.

Le 5, M. Lebrun et sa femme nous rejoindront à Vienne. Comme madame Marchand ne m'attendait que le samedi soir et que j'entraîs inopinément dans la chambre à 1 heure en criant : « *Je voudrais bien également avoir de quoi manger* », vous pouvez facilement vous imaginer combien tous furent saisis ; ils se levèrent précipitamment et m'étouffèrent presque tant leur bonheur était grand.

Ils vous embrassent aussi tous des *millions de fois*, ainsi que M^{me} Brochard et en particulier Jeannette ; ils croyaient que vous viendriez aussi ici.

L'opéra se termine par un ballet de Furies avec des flambeaux, car Armide monte dans les airs dans le char magique, puis une voiture enflammée tombe du ciel et toute la scène s'écroule des deux côtés. Une heure après l'opéra on vit du feu au théâtre, et on s'en aperçut à temps, car plus de dix vêtements de furies qui, heureusement, pendaient à la paroi de la garde-robe brûlaient ; le feu qui jetait une vive lumière fit découvrir l'incendie, car il était encore de bonne heure et il y avait encore des gens dans la rue ; on suppose qu'il était resté dans l'un de ces vêtements quelque chose d'inflammable.

Aujourd'hui on représente une opérette nouvelle l'*Etudiant mendiant*, et vendredi au moment où tu liras ces lignes, on jouera, je crois, à Salzbourg, l'*Enlèvement* et j'espère que tu m'en donneras alors des nouvelles à Vienne.

Mon adresse à Vienne est : *Schullerstrasse, n° 846, premier étage.*

Demain je dînerai avec M. Marchand chez M. Cannabich et samedi chez M^{me} Antoine. M. et M^{me} Tavernier te font dire mille choses aimables.

Je t'écirai au sujet de (*mot effacé*) une histoire que nous avons prévue mais qui doit nous causer du chagrin, c'est pour cela qu'il y a eu un si grand silence.

Aujourd'hui j'irai pendant quelques heures au bal *par compagnie* (1), aussi j'écirai aujourd'hui car demain je n'aurai pas le temps.

Si tu avais le temps de prendre dans le haut de l'armoire 3 ou 4 *exemplaires de la méthode de violon*, la clef est derrière sur la table auprès du microscope, ce serait très bien.

Les cuivres sont dans la salle dans l'armoire de la musique. Il doit y avoir là encore un exemplaire complet, mais l'autre n'est pas complet. Au cas où un libraire désirerait acheter une méthode de violon je pourrai lui donner les trios pour un florin 45 kreutzer pièce.

Je sors à l'instant de l'opérette qui était très bonne, je vais manger, changer d'habit, puis aller au bal. Adieu donc, soyez heureux, je vous embrasse des millions de fois et suis pour toujours.

Votre père affectionné,

MOZART.

(1) En français dans le texte.

Si M^{me} Tavernier doit t'envoyer les (*mot illisible*) écris-le-lui, autrement elles resteront jusqu'à mon retour.

L'adresse de la lettre est écrite en français. Elle est ainsi conçue :

A MADAME
MADAME DE SONNENBOURG
NÉE MOZART

A

SALZBOURG.

A remettre au domicile du maître de danse.

Vient ensuite un autographe musical des plus précieux. C'est un fragment de la *Symphonie en mi bémol* d'Haydn portant, en marge, un certificat d'authenticité signé de Chérubini.

Beethoven est représenté, dans la collection par le mot suivant adressé à M. Zavis:

Un obstacle imprévu fait qu'il m'est impossible d'aller demain à Baden. En vous en informant, je vous dis en même temps que j'aurai l'honneur d'aller vous chercher sûrement après demain à 6 heures du matin pour aller en voiture avec vous à Baden où j'espère que nous aurons un plaisir réciproque de cette petite excursion dans la belle nature.

Jusque-là, adieu.

Votre dévoué serviteur,
BEETHOVEN.

Voici, maintenant, une lettre très curieuse signée Grétry, datée de l'Ermitage. Grétry, on le sait, avait acheté la propriété de Jean-Jacques-Rousseau :

Votre lettre, Madame, m'a procuré une bien douce jouissance : je vivois depuis quatre jours avec la fièvre, sans un instant de bonheur ; vous êtes venue au secours d'un *autre* malheureux ; et je me sens infiniment mieux. Comment ai-je pu vous inspirer le tendre attachement que vous me témoignez, chère Caroline ? Je le dois à votre imagination toujours printanière ; je ne veux ni pourquoi, ni analyse, j'aime mieux jouir. M. Roussilin (?) arrive de Caën, il a gagné son procès, il a plaidé lui-même, son mémoire est écrit supérieurement ; ne le haïssez pas trop, je vous prie, ce seroit une preuve du contraire. Songez que si je vous avois connue il y a *seulement* 20 ans, je vous aurois adorée et peut-être mordue jusqu'au sang.

Que vous êtes aimable de me parler de mon petit Gabriel Grétry. Il m'écrit de Saint-Cyr qu'il voudroit en sortir et que je n'ai qu'un mot à dire à l'empereur pour qu'il aille à l'armée ; il a l'ingénuité de 18 ans quoi qu'il soit plus grand que moi. Si vous avez des rapports avec M. le général Bellavène qui commande à Saint-Cyr, taché (sic) que mon neveu soit compris dans la première (*mot déchiré*) qui sortira de l'école militaire, je vous en prie ; vous pouvez lui dire ou lui écrire que je suis encore plus riche de gloire que de pécule et que la pension de 1200 francs me pèse sensiblement. Pardon, belle âme, si je vous mets

en exercice. Chantez mon plus bel air et ne m'oubliez pas. Recevez l'hommage de l'hermite d'Emile.

GRÉTRY.

A l'hermitage, 28 mai 1809.

Cette lettre porte comme suscription : *A Madame du Crestet, à Saint-Germain-en-Laye*. Quand il l'écrivit, Grétry avait 68 ans. Le ton brûlant de certaines lignes laisse supposer que l'âge n'avait point encore glacé le cœur de l'auteur de *Richard-Cœur-de-Lion*.

De Paisiello, cette lettre dont je donne la traduction :

Naples, 24 octobre 1808

A son excellence monsieur le Conseiller.

Votre très gracieuse lettre en date du 18 août dernier, m'a procuré une grande consolation et, particulièrement, pour avoir calmé le doute que j'avais conçu, à savoir, que, peut-être, le pli que M^{re} la duchesse de Monteleone devait vous remettre, avait été oublié.

A présent donc, M. le Conseiller, que vous l'avez reçu, je suis tranquille, et je vous remercie infiniment d'avoir daigné le remettre à l'illustre Société académique des enfants d'Apollon. De même je vous remercie vivement, M. le Conseiller, des expressions aimables que vous avez daigné employer à mon égard, bien qu'elles ne fussent pas nouvelles pour moi. En effet, dès le premier moment que j'ai eu l'honneur et la bonne fortune de me présenter chez vous, je vous ai trouvé toujours prêt à me combler de bontés, de politesses et de telles marques d'affection, que tant que je vivrais, je ne les oublierai jamais.

M. Davilliers m'a écrit que la Société fera exécuter ma musique en séance publique dans le courant de ce mois. Je le désire et j'en espère ; elle pourra être composée, en conséquence, vous ne manquerez pas, pour l'avenir, des autres témoignages de ma reconnaissance.

Je vous prie M. le Conseiller, de vouloir bien faire agréer mes plus respectueux hommages à l'excellente madame de Moreau de Mezzi ainsi qu'à toute sa respectable famille. En attendant que j'aie vous présenter moi-même mes hommages.

Je suis, Monseigneur
de votre Excellence
le dévoué et respectueux serviteur.

GIOVANNI PAISIELLO.

Deux lettres de Spontini sollicitent particulièrement l'attention. La première, où l'orgueil du compositeur apparaît de la façon la plus naïve, est adressée au journaliste Martainville, fondateur du *Drapeau blanc*. Pamphlétaire virulent, sorte de Rochefort royaliste, Martainville était aussi auteur dramatique. Il écrivit un grand nombre de pièces, toutes tombées aujourd'hui dans le plus complet oubli, sauf une féerie : *Le Pied de Mouton*. Sous la Restauration Martainville était une véritable puissance. Il est bon de le rappeler pour expliquer le prix que Spontini semble attacher au suffrage du folliculaire sans scrupule qu'était Martainville.

Monsieur,

Je suis donc si peu heureux, même dans le peu de succès qu'a obtenu mon *F. Cortez*, que vous n'avez pu trouver l'occasion ni le motif de redire un mot favorable sur cet ouvrage dans le cours de dix représentations consécutives données pendant le court espace de cinq semaines, au milieu des plus fortes chaleurs, avec des recettes énormes et des chambrées presque toujours pleines? Lorsque ce succès a été tous les jours en croissant, quoique à la 4^e représentation on ait été obligé de changer d'Amazily et que M^{lle} Paulin y ait été fort bien surtout aux deux dernières représentations? Lorsque le public de Paris, à l'instar de celui d'Allemagne, divisé en deux puissants partis, l'un me fait l'honneur de préférer la *Vestale* à *F. Cortez*, à cause de l'excessive expression (soi disant) du pathétique, de la mélodie, du dramatique et du tragique qui règnent dans cette œuvre : tandis que l'autre préfère *F. Cortez* à la *Vestale*, à cause de son extrême originalité (dit-il encore, des conceptions plus hardies et plus étendues qui ont enfanté la scène de la conspiration, tous les chants et les morceaux d'ensemble de cet opéra, à cause de la suavité des airs et des duos de la voluptueuse Mexicaine, des chants et des marches guerrières très variées et caractéristiques, des cris effroyables des Mexicains produisant des très heureux contrastes avec l'hymne à trois voix sans accompagnement et avec d'autres chants nobles et énergiques des espagnols (voilà ce que les partis disent).

Lorsqu'enfin ce succès et celui de la *Vestale* m'obtinrent, jadis, le grand prix décennal, et de S. M., tout récemment, la plus flatteuse et la plus honorable récompense.

Pardonnez, Monsieur, ce léger mouvement d'amour propre d'auteur qui ambitionne la faveur de votre suffrage et l'indulgence du public.

Daignez agréer, Monsieur, les sentiments les plus distingués d'estime et de reconnaissance de l'auteur de *F. C.* et de la *Vestale*.

Paris, ce 9 juillet, 1817

P. S. — On donne aujourd'hui la *Vestale* et vendredi *F. Cortez*; il vous serait très facile, Monsieur, de saisir ce rapprochement pour décider la question d'après votre sentiment, mais comme musique et non comme poème.

La seconde lettre a pour destinataire Hoffmann, le célèbre critique du *Journal des Débats*.

Monsieur,

Vous avez eu l'extrême complaisance de me donner quelques avis sur *Olimpie*, seriez vous assez bon, Monsieur, de voir, si nous en avons bien profité, en jettant les yeux, dans quelques moments perdus, sur le premier et le second manuscrit, que je prends la liberté de vous faire remettre.

Un de ces matins j'aurai l'honneur de venir chercher l'ouvrage, connaître votre opinion à laquelle j'attache infiniment de prix, et vous présenter tous mes remerciements et les sentiments de ma haute considération avec laquelle

j'ai l'honneur d'être, Monsieur,
Votre très dévoué serviteur,

SPONTINI

Ce 10 janvier.

L'écriture de ces deux lettres est fort belle. Elle a l'aspect noble et pompeux de la musique de l'auteur de la *Vestale*.

Une autre lettre adressée à Martainville est due à Boïeldieu. L'écriture en est fine et distinguée.

Je ne puis trop vous remercier, mon cher Martainville, pour le charmant article que j'ai lu hier dans la Gazette ; il me flatte d'autant plus que tout le monde sait que quand vous parlez ainsi d'un ouvrage, c'est qu'il vous fait plaisir, aussi êtes vous du nombre de ceux dont je brigue le suffrage. Vous faites beaucoup de bien à notre *Petit Chaperon* et je ne suis pas le seul qui vous doive des remerciements. Mon frère me charge de vous adresser les siens, vous lui avez valu 600 fr. pour la journée d'hier, cela ne s'est jamais vu depuis qu'il vend de la musique.

J'ai vu Lafont ce matin, dites nous si vous voulez toujours pour demain et ne vous gênez pas, si vous vouliez que ce fut pour un autre jour, je sais que vous n'êtes pas toujours maître de votre temps. Si rien n'est dérangé dites-moi où il faut que nous allions. Lafont ne peut partir qu'à 2 heures. Faites vous route avec nous, ce serait bien aimable, mais liberté entière.

Adieu, mon cher Martainville, recevez, encore mes bien sincères remerciements.

BOÏELDIEU.

Voici une lettre de recommandation envoyée à M^{me} Martainville par Chérubini.

Ce 15 mars.

J'ai l'honneur de vous écrire, ma belle et aimable dame, pour vous instruire que ce soir un des élèves du Pensionnat de l'Ecole royale débute à l'Opéra par le rôle d'Anacréon, et pour vous prier d'être mon avocat auprès de votre mari pour l'engager de dire du bien de ce jeune homme, dans l'article de son journal où il rendra compte de son début. Je crois que cet élève mérite sous tous les rapports, les éloges qu'on fera de son talent naissant ; au surplus je vous le recommande et le mets sous votre protection, bien sûr que votre impartialité et votre bonté naturelles seront d'accord avec mon désir.

Agréez, Madame, l'assurance de mes sentiments distingués.

L. CHERUBINI

M^{me} Martainville, femme du directeur du *Drapeau blanc*, était une cantatrice distinguée attachée à la chapelle royale.

Paër, l'auteur du *Maitre de Chapelle*, était, paraît-il, fort lié avec le ménage Martainville, comme le prouve cette lettre adressée à M^{me} Martainville :

Ma très chère commère,

Et moi aussi je suis venu dix, douze fois pour vous trouver avec cette pauvre Alphonsine, et toujours infructueusement ! Combien de fois ne sommes-nous entrés chez M^{me} Pacot pour lui demander de vos nouvelles ? Ce fut d'elle que j'appris votre dernière indisposition (sans laquelle vous auriez eu un quatrième

petit Martainville), et malgré cela nous avons éprouvé beaucoup de peine. Je sais bien que vous devez aller les dimanches à la chapelle R^{le}, mais je sais, en outre, que vous *demandez souvent des congés*. Par exemple, hier, au lieu de m'écrire, pourquoi n'êtes vous pas montée un moment ? Cette pauvre Alphonsine a couru bien vite chez vous pour vous donner *de bouche* la réponse de votre aimable lettre. Mais vous étiez déjà partie pour la Messe du Roy, et de là pour le Pecq. Ainsi au lieu de nous voir, de nous embrasser, de nous expliquer à notre aise, il faut bien se contenter d'écrire. Voilà le fait. Nous sommes (moi et Alphonsine) dans l'intention de partir le 2 du mois prochain pour Contrexéville, afin de boire autant de *verres d'eau* que l'année passée et pouvoir revenir avant la (*mot déchiré*) Roy : mais, mon aimable commère, il faut pour cela deux choses : 1^{re} que le temps se mette tout à fait *au beau et durable*, sans cela les eaux de Contrexéville ne sont d'aucune utilité ; et 2^o que mon indisposition (dont je suis attaqué depuis 8 jours) me permette de courir la poste et perdre deux nuits de suite en m'en allant *par diligence*. Ainsi je ne puis vous dire au juste ce qui m'arrivera d'ici à 10 jours, mais je puis bien vous assurer que si je viens chez vous, je veux y rester avec ma fille cinq ou six jours (au moins) et me rétablir à cet excellent air et jouir de votre aimable société, *en nous amusant tous avec notre cher ami Martainville*. Voilà bien des projets ! Indiquez-moi seulement le temps de la fête du Pecq, parce que je ne me rappelle pas exactement sa date. En attendant, recevez mes remerciements, parce que je compte sur votre lettre *comme sur une invitation formelle*, et croyez que ce n'est que pour ma santé que je devrai partir pour les Vosges, les eaux m'ayant fait grand bien l'année dernière. Je vous embrasse bien tendrement avec mon *filieul* (sic) et sa très chère sœur. Quand vous revenez à Paris faites-moi le savoir. Addieu (sic), Madame, croyez toujours aux sentiments d'amitié et d'estime que nous vous avons voués.

Ferd. Von PAER.

Paris, le 23 juin 1823

La collection Labouchère possède une lettre de Weber écrite en français. Son intérêt n'échappera à personne. Comme on le verra, d'après le texte, rien n'indique à qui elle était adressée. Je l'ai publiée, pour la première fois, dans l'*Ouest-Artiste*, en octobre 1898. Quelques semaines après mon éminent ami M. Charles Malherbe, dont l'érudition est universellement connue, fixait, dans un article fort intéressant, l'origine de cette lettre. Elle était adressée à un certain chevalier Ferdinand de Cussy dont Weber avait reçu la visite à Dresde pendant l'été de 1824. Ce gentilhomme français venait de la part du Directeur de l'Opéra de Paris demander au grand compositeur allemand d'écrire un ouvrage pour notre première scène lyrique. Profitant de la circonstance qui l'amenait à Dresde, de Cussy fournit à Weber les paroles d'une mélodie qui est la seule que le Maître ait jamais écrite sur un texte français. Dans le journal de Weber on lit : « 16 décembre 1824 : Travaillé à la romance de Cussy. — 17 décembre : écrit à Cussy et envoyé romance par Portal.

La lettre qui suit est celle dont M. Malherbe a retrouvé les traces dans le journal de Weber.

J'ai eu l'honneur de recevoir votre aimable lettre du 23 de novembre, le 13 d. m. de Xbre. Pourtant je hasarde de vous faire passer, Monsieur, ces lignes par la bonté de M. le B^{re} de Portal, dans l'espérance qu'elles vous trouveront encore à Paris.

Je suis extrêmement sensible à l'intérêt vif et flatteur que vous me témoignez Monsieur, je désire toujours beaucoup d'avoir un opéra pour la scène française; et je ne manquerai pas de profiter de la permission de M. Désaugiers de me présenter chez lui en passant par Paris. Mais il n'y a rien de décidé jusqu'à ce moment-ci sur ce voyage. Je n'ai pas encore reçu le poème de l'opéra qu'on m'avait offert de Londres, et il y a de l'apparence qu'il soit perdu. En tout cas le temps pour en faire la composition est trop court, et je ne pourrais pas décider actuellement quelle influence tout cela aura sur le voyage entier.

Si je vais à Londres, — vers la fin du mois de mars, — je passerai certainement par Paris, et quelques jours me feront voir si l'Administration est intentionnée de se mettre en rapport avec moi.

Vous vous rappellerez, Monsieur, de ce que nous avons parlé à ce sujet; comme je sais apprécier l'honneur et le plaisir d'écrire pour votre scène lyrique, mais que de l'autre côté je suis trop paresseux (*sic*) pour faire le client.

Ayant beaucoup d'affaires sur les bras, à cause de la maladie de mon collègue Mostrachi, j'en appelle entièrement à votre bonté quant à ce qui regarde la brièveté avec laquelle j'ai l'honneur de me dire,

Monsieur,
votre très humble et très
très obéissant serviteur

C. M. B. DE WEBER.

Dresde, le 17 Xbre 1824.

J'ai hésité à publier ici la lettre suivante, car elle n'émane pas d'un musicien. Elle a été, en effet, envoyée par Scribe à Martainville. Mais comme c'est à propos du *Maçon*, d'Auber, je la donne néanmoins.

Monsieur,

A la campagne où je suis, dans ce moment, j'ai reçu hier votre article sur notre opéra du *Maçon*, et quoique n'ayant pas l'honneur d'être connu de vous, je ne puis résister au désir de vous adresser mes remerciements et de vous témoigner combien j'ai été touché de vos éloges. Vous avouer à quel point j'y ai été sensible est peut-être peu modeste, mais j'aime mieux vous paraître orgueilleux que de passer pour ingrat.

Pour achever ma profession de foi, je vous dirai que, de tous les journalistes, vous avez été toujours celui dont j'ai le plus ambitionné les suffrages, car, n'ayant avec vous aucune relation, aucune liaison d'affaire ni de plaisir, j'ai toujours dû avoir confiance en vos critiques comme en vos éloges. Aussi n'ais-je (*sic*) jamais appelé de vos jugements, et si j'ose vous remercier aujourd'hui qu'il me sont favorables, c'est par un petit mouvement de vanité que vous excuserez sans doute. Etre appelé homme d'esprit, par vous, Monsieur, qui vous y connaissez mieux que personne, il y a de quoi être fier, et je vais serrer votre article dans mon secrétaire comme d'autres y serrent leur titre de noblesse.

Agréez, Monsieur, la haute considération de votre tout dévoué et reconnaissant serviteur.

Eugène SCRIBE.

Cette lettre prouve, une fois de plus, l'autorité dont jouissait, sous la Restauration, le directeur du *Drapeau Blanc*.

La collection Labouchère contient deux pages manuscrites d'un *Laudate* de Lesueur, un fragment de l'original de la *Sonate pour piano et violon* op. 69 de Dussek et treize mesures autographes de Rossini.

De l'auteur de *Guillaume Tell* et du *Barbier*, la Bibliothèque de Nantes possède aussi les curieuses lignes suivantes :

Mon cher Calegavi

Voici les instructions pour la petite sérénade chez le baron Salomon Rotschild.

Un domestique de chez Rotschild viendra vers les sept heures vous prendre au Théâtre-Italien (où vous l'attendrez), vous vous rendrez chez Rotschild, où vous jouerez une fantaisie pour premier morceau ; après vous jouerez la mienne, et vous aurez soin de faire prévenir la société que c'est une nouvelle composition de Rossini, sans rien dire de plus. Si jamais on voulait vous faire un cadeau d'argent, vous refuserez et vous vous garderez bien de dire que c'est moi qui vous ai envoyé dans cette maison, parce que ceci est un secret jusqu'à nouvel ordre. J'ai donné des ordres pour qu'on vous rafraichisse les lèvres. Je vous attends ce soir après la petite sérénade pour me rendre compte de tout. Il est inutile de dire que vous jouerez pour le plaisir de la société tant que cela lui fera plaisir, et vous aurez soin de ne pas rester inutilement et de vous retirer en bon ordre.

Votre dévoué,

G. ROSSINI.

Samedi.

Cette lettre est écrite en un italien mélangé de patois. Aussi est-elle d'une traduction particulièrement difficile.

Richard Wagner est représenté par cette courte lettre :

Très honoré Monsieur,

Auriez-vous la grande bonté de vouloir bien me renseigner par une ligne si M. de Balaco a reçu de ma part, par la poste, mes dernier écrits pour être présentés au théâtre, ce que vous pourriez apprendre par une simple demande.

Je suis surpris de ne pas avoir reçu un accusé de réception de ma lettre de la part de M. de Balaco.

Soyez assez bon pour excuser ce nouvel embarras et croyez à la plus grande considération avec laquelle je reste,

Votre dévoué

RICHARD WAGNER.

Lucerne, 18 juillet 1857.

Une lettre plus intéressante est celle que je reproduis ci-dessous. Elle est due à Liszt.

Honoré Monsieur,

En réponse à votre lettre, il m'est agréable de vous assurer que je vous aiderai dans vos efforts autant qu'il dépend de moi, rendant un juste hommage à votre talent et à votre activité. Je n'éprouve donc aucun scrupule pour approuver sans restriction les représentations projetées de *Tannhäuser* au Krollstheater, sous votre direction, à supposer, comme vous me l'écrivez, que vous ayez à votre disposition les ressources nécessaires et que vous puissiez fournir à Wagner les garanties musicales et morales en bonne conscience.

Je reçois à l'instant de Berlin une lettre dont la signature est complètement illisible, dans laquelle on me prie de prendre la direction de *Tannhäuser* avec la troupe de Leipsig au Friedrichwilhelmtheater de la ville.

Quelque flatteuse que puisse être cette demande, les circonstances et des considérations personnelles ne me permettent pas d'accepter.

Je vous en avertis pour que vous ne vous laissiez pas induire en erreur par des racontars venant d'ailleurs, et que vous ayez la certitude complète que je *n'accepte pas* la proposition qu'on m'a faite.

En ce qui concerne les représentations des opéras de Wagner à l'Opéra Royal, vous saurez par Wagner lui-même qu'il m'a complètement chargé de cette affaire.

Jusqu'à présent je n'ai rien appris de Berlin à ce sujet, mais si plus tard, l'intendance royale se décidait à m'appeler à Berlin, je suis bien résolu à donner mes préférences à *Lohengrin* et à proposer d'abord ce chef-d'œuvre magnifique et grandiose.

Aussitôt que vos pourparlers à propos de la représentation de *Tannhäuser* au Krollstheater auront abouti, je vous serai obligé de me l'écrire parce que plusieurs amis de Wagner se sont adressés à moi pour être renseignés à ce sujet.

Avec une considération spéciale,

Votre ami dévoué,

F. LISZT.

Weymar, 24 avril 1859.

La lettre à la signature illisible est datée du bureau du théâtre Hermann Wilhelm (Leipsigerstrasse, 42). Dans une réponse à M. Hellmundt, je conseille à ce dernier de s'entendre avec vous pour la représentation de *Tannhäuser* au Friedrichwilhelmtheater de la ville.

Cette lettre, écrite en allemand, ne porte pas de suscription.

Berlioz, Meyerbeer, Mendelsshonn, Hérold, Halévy, Donizetti, Bellini, Auber, Paganini, Zimmermann, sont aussi représentés dans la collection Labouchère. Mais leurs lettres n'offrent aucun intérêt qui les rende dignes d'être reproduites.



L'illustre général Mellinet a légué aussi à la Bibliothèque de sa ville natale la plus grande partie des lettres intéressantes qu'il a reçues pendant sa longue et glorieuse carrière. Le général Mellinet aimait passionnément la musique et il a grandement contribué à la réorganisation des musiques militaires. Les trois lettres suivantes font partie de sa collection.

Les deux premières sont de Gounod :

Mon cher général,

J'ai besoin, pour l'exécution du chœur des soldats de *Faust*, d'une quinzaine de musiciens militaires. J'ai pensé que votre obligeance, non moins que votre autorité, pourrait me faciliter cette combinaison, et je viens me recommander à vous pour savoir si elle est possible. Carvalho la désire autant que moi et compte comme moi sur le concours artistique que vous nous avez accoutumés à attendre de vous.

Bien sincèrement à vous,

Ch. GOUNOD.

17, rue La Rochefoucauld.

Vendredi 19 Mai 65. St-Cloud.

Mon cher et excellent général,

Je viens vous demander comme un service personnel, votre protection pour un brave garçon, le sergent Mir, du 2^e grenadiers de la garde, qui est mon professeur d'escrime, que j'aime beaucoup, et qui aspire à remplacer, comme professeur d'escrime au Conservatoire de musique, le professeur Grisier, récemment décédé. Si votre précieux intérêt et votre puissante recommandation lui étaient assurés, il vous en serait, ainsi que moi, particulièrement reconnaissant.

Recevez, mon cher général, l'assurance de mes sentiments les plus affectueux et dévoués.

Ch. GOUNOD.

A une lettre du général, recommandant le peintre Gérôme, candidat à l'Académie des Beaux-Arts, M. Ambroise Thomas répondait le mot suivant :

Mon général,

Le vif intérêt que vous portez à M. Gérôme ajoute encore à la sympathie que m'inspiraient déjà sa personne et son talent.

Si, pour une raison que je vous dirai bientôt et que vous admettez, je l'espère, je n'ose vous faire ici une promesse formelle, votre recommandation, croyez-le bien, me restera présente pendant la lutte, qui, dit-on, sera *chaude*.

Je vous remercie de votre affectueuse lettre et vous prie, cher général, de croire toujours à mon bien sincère attachement.

Ambroise THOMAS.

22 novembre 1860.

La lettre suivante, signée Carvalho, est d'un intérêt plus direct au point de vue musical :

Mon cher général,

Je m'en souviens, le morceau que vous m'avez si gracieusement adressé a été répété dans l'*Enlèvement*. Je ne sais plus quelle circonstance l'a fait supprimer. Peut-être l'impossibilité pour le ténor de le chanter convenablement ! Rassurez-vous, il ne sera pas perdu ; nous préparons, en ce moment, — tout bas, tout bas, — un autre chef-d'œuvre du grand maître, votre ami, *Il flauto magico*, dans lequel nous placerons le morceau tant aimé.

Grand merci, maître et cher général, de tout l'intérêt que vous savez si bien témoigner aux arts et à leurs victimes. Vos encouragements calment les blessures que font ceux dont la mission cependant est de nous protéger.

Gardez-nous vos précieuses sympathies et nous ferons encore et quand même quelques belles choses.

A vous, cher général, avec mon plus profond dévouement, l'expression de ma considération la plus distinguée.

L. CARVALHO.

Cette lettre prouve, une fois de plus, la tendance qu'eut toujours Carvalho, à tripatouiller les partitions. Cependant, je ne sache pas qu'aucun morceau étranger à la *Flûte Enchantée* ait été introduit dans cette œuvre quand elle fut montée au Théâtre Lyrique.



Etudes Wagnériennes

A Yvea MAINOR.



TROIS PRÉLUDES

I

Lohengrin

Par une radieuse matinée de printemps, les anges, des célestes azurs, descendent sur la terre, portant dans leurs bras le Vase sacré où fut recueilli le sang du Sauveur. Lentement ils s'avancent, soutenus par leurs blanches ailes et déjà, malgré l'éloignement, le Calice, précieux fardeau, rayonne d'un miraculeux éclat.

Pianissimo, les violons et les flûtes exposent le *leitmotiv* du *Graal*, d'une cristalline pureté. Quelques mesures plus loin et toujours *piano*, les hautbois et les clarinettes s'en emparent pendant que les violons exécutent au-dessus une ravissante broderie. Peu à peu, les divins messagers s'approchent et le thème s'affirme davantage. Enfin les anges touchent terre et déposent le *Graal* entre les mains de Titurel. Alors, trompettes et trombones lancent, à toute volée, l'idéal *leitmotiv*, puis l'orchestre entier, dans un puissant *fortissimo*, le proclame à son tour. Mais cette explosion de sonorités ne tarde pas à diminuer. Les envoyés de Dieu remontent aux éternelles demeures. Le mystérieux *pianissimo* du début reparait et le prélude finit, comme il a commencé, par le thème du *Graal* sussuré par les violons et les flûtes.

Cette merveilleuse page symphonique initie l'auditeur aux mystères de Montsalvat qui, dans le drame, jouent un rôle prépondérant, quoique indirectement mis en action. Le *Vorspiel* de *Lohengrin* est une des plus belles inspirations de Wagner. Le Maître a fait plus tard aussi bien, il n'a jamais fait mieux. Ces soixante-quinze mesures sont un chef-d'œuvre de délicatesse, de grâce et de pureté. Chaque fois que l'on entend ce radieux prélude on est tenté de s'écrier comme Baudelaire : « Oh ! vision du paradis !! »

II

Tristan et Yseult

Gémie par les violoncelles, dolente, angoissée, émerge lentement et *pianissimo* des mystérieuses profondeurs où se cache l'orchestre, la phrase caractéristique de la *Douleur*. A celle-ci, dès la troisième mesure, les hautbois superposent le motif du *Désir passionné*. Ce court *leitmotiv* chromatique : *sol dièze, la, la dièze, si*, est le thème principal, la *mélodie-mère* de toute la partition. Presque tous les autres *leitmotive* en sont plus ou moins dérivés. Pendant quatorze mesures, les violoncelles et les bois redisent ces deux seuls thèmes si poignants, si éloquents dans leur simplicité. Alors les violons, puis les flûtes, les hautbois et la clarinette esquissent les trois premières notes du motif de *Tristan*, qui est lancé ensuite *fortissimo*, en son entier. Un nouveau *pianissimo*, d'une douceur exquise, succède à ce *f.f.* et l'adorable motif du *Regard*, d'une si amonreuse tristesse, apparaît pour la première fois chanté par les violoncelles. L'Amour vient de naître dans les cœurs d'Yseult et de Tristan : un coup d'œil a suffi pour les lier à jamais l'un à l'autre.

La majorité des instruments développent maintenant une ardente phrase chromatique que traverse parfois le ravissant *leitmotiv* du *Regard*. Un nouveau thème caractéristique, symbolisant le *Philtre*, apparaît aux altos, pour être redit ensuite par les hautbois, puis un autre motif, celui du *Défi à la Mort*, à cette mort désirée où les Amants trouveront l'éternel repos, se dessine ensuite aux cordes. Progressivement les sonorités instrumentales s'accroissent. La passion grandit, devient irrésistible ; les lèvres brûlantes se cherchent, les corps se serrent dans des étreintes folles. Un hymne de volupté, où les *leitmotive* s'entrecroisent, s'unissent, se séparent, s'échappe de l'orchestre tout frémissant d'amour. Cependant le calme renaît. Un instant dialoguent encore les thèmes du *Désir*, du *Regard*, de la *Douleur* et tout s'éteint dans un dernier *pianissimo*.

Ce que la plume est impuissante à rendre, — en vérité, comment donner avec des mots la sensation des sons, — c'est le développement des *leitmotive*, leurs enchevêtrements, leur harmonisation d'une saveur si troublante, c'est l'association des timbres, le changement continu des tonalités, c'est surtout l'effet ressenti, effet qui fait que les yeux se mouillent involontairement de pleurs. Quelle intensité de vie dans ce morceau superbe ! l'Amour avec son cortège de joies et de larmes, avec les lancinantes douleurs qu'il traîne à sa suite et les fatalités qu'il engendre, est chanté dans ce prélude qui résume, avec une éloquence saisissante, en cinq courtes pages, la tragique histoire de Tristan et Yseult.

III

Parsifal

De « l'abîme mystique » s'élève, comme un pieux murmure, la mélodie de l'*Eucharistie*, composée de la jonction de deux *leitmotifs* bien distincts, ceux de la *Plainte* et de la *Lance*, l'arme qui perça, sur la croix, le flanc du Sauveur. Cette admirable phrase, d'un sentiment religieux si profond et si pur, est présentée à l'unisson et sans accompagnement par le cor anglais, la clarinette, le basson, les violons et les violoncelles *con sordini* dans un 4/4 très lent. Toujours *pianissimo*, altos et violons lancent d'immatérielles arpeges sous de légères batteries des flûtes et des clarinettes. Il semble que, vers le ciel, c'est un encens sonore qui s'envole des lourds encensoirs tout ruisselants de pierreries. Dans cet harmonieux nuage, la divine mélodie reparaît, exhalée, cette fois, par les hautbois, les trompettes et la moitié des violons, puis tout s'éteint dans un bruissement presque imperceptible.

Alors, le thème revient aux mêmes instruments qu'au début, mais cette fois, dans le mode mineur. Ce n'est plus une prière recueillie et calme, mais une plainte déchirante de douloureuse résignation qui monte vers le Très-Haut. Les arpeges frémissent encore et cette seconde partie s'achève identiquement à la première.

Après un long point d'orgue, deux trompettes exposent, sur un accompagnement de trombones, le motif du *Graal*, d'une sereine noblesse; il passe ensuite aux bois, dont les sonorités atténuées lui donnent un nouveau caractère : la douceur dans la majesté. Un religieux silence s'étend sur l'orchestre... et, brusquement, un cor et deux trompettes lancent *fortissimo* le *leitmotif* de la *Foi*. Les notes éclatantes des cuivres donnent à ce *Credo* musical une superbe énergie. Le thème du *Graal* reparaît chanté par le quatuor; les bois puis les cuivres et les cordes reprennent ensuite le motif de la *Foi* et le développent dans un *crescendo* aboutissant à un foudroyant *f.f.* qui décroît ensuite et meurt peu à peu.

La mélodie de l'*Eucharistie* rentre alors, fragmentairement, en scène. Le motif de la *Plainte* résonne, successivement, à différents instruments : d'abord, à la clarinette, au cor anglais et au basson, ensuite aux violoncelles et aux cors, enfin aux altos et aux hautbois, montant chaque fois d'une tierce mineure.

Toute cette dernière partie du prélude est traitée avec un art merveilleux, une entente inouïe de toutes les ressources du contre-point. Ce sanglot sublime qui s'échappe de l'orchestre, dépeignant les souffrances du coupable roi du Graal et son aspiration à la Rédemption, est l'une des choses les plus étonnantes de cette œuvre unique au monde.

Signalons encore l'apparition d'une nouvelle phrase mélodique, qui n'est, en réalité, que le thème de la *Lance*, avec appoggiature, chantée seize mesures avant la fin du morceau par presque tous les instruments.

Graduellement la sonorité diminue, la phrase de l'*Eucharistie* revient aux bois et aux violons, puis, décroissant toujours, elle disparaît dans un aérien évanouissement.

Ce prélude est la plus sublime prière musicale que jamais compositeur ait écrite. L'esprit le plus sceptique, le cœur le plus sec se sentent eux-mêmes profondément touchés en écoutant ce génial acte de Foi.

IV

Coup d'œil d'ensemble

Telles sont ces trois préfaces symphoniques, pures merveilles qui méritent une place à part dans l'œuvre titanesque du Maître de Bayreuth. Malgré des dissemblances profondes, ces courts chefs-d'œuvre offrent un point frappant d'analogie: ils sont bâtis sur le même plan. Ils débutent *pianissimo*, s'élèvent jusqu'à un *crescendo* formidable, pour finir de nouveau *pianissimo*. Je ne crois pas que cette ressemblance ait jamais été signalée. En tout cas elle mérite de l'être.

Mais si l'ordonnance générale de ces Préludes est plus ou moins rigoureusement la même, quelle splendide diversité dans les moyens employés pour leur exécution ! quelle admirable appropriation de la musique aux idées que le compositeur a voulu exprimer !

Dans les *Vorspiele* de *Lohengrin* et de *Parsifal*, c'est le mysticisme qui domine. Le premier est plus empreint de céleste béatitude, un calme éthéré y règne sans partage. Le second est une prière d'une beauté soutenue et complète, mais tantôt calme, tantôt douloureuse. La préface de *Tristan et Yseult* nous jette, au contraire, en plein dans la passion humaine. Elle dépeint, avec une rare éloquence, des peines que nous connaissons. En écoutant ce prélude, l'auditeur le moins exercé saisit de suite que ce n'est plus une légende mystique ou romantique qui va se dérouler, mais un drame de la vie réelle, et quel drame ! le drame éternel, celui de l'Amour !





L'ENCHANTEMENT DU VENDREDI-SAINT

L'Enchantement du Vendredi-Saint est l'un des fragments les plus merveilleux de cette œuvre sublime qui a nom *Parsifal*. Par son inspiration mélodique, par son adorable instrumentation, par ses harmonies véritablement divines, ce passage que l'on dirait tombé de la lyre d'Haydn ou de Mozart comme l'a si bien écrit, un jour, Louis de Romain, produit une impression indéfinissable. Je sais bien des personnes qui, là bas, à Bayreuth, dans l'ombre mystérieuse de la salle ont senti leurs yeux se mouiller de larmes en écoutant cette musique extra-terrestre.

Dans les concerts on n'exécute, malheureusement, que la partie symphonique de cette admirable page écrite pour ténor et basse. Aussi l'effet ne peut-il être complet. Quelques lignes d'explication et la traduction du chant aideront à mieux comprendre ce fragment si justement célèbre.

Nous sommes au Vendredi-Saint: le printemps commence, l'hiver s'est enfui. Parsifal est sacré roi du Graal par le vieux Gurnemanz. Aux pieds du chevalier, Kundry est étendue, immobile.

GURNEMANZ. — L'heure est venue. Sois béni et sacré roi. Cœur innocent, pur et aimant, ceins la couronne et délivre le roi coupable de sa blessure cruelle.

(Parsifal puise de l'eau à la source et baptise Kundry).

PARSIFAL. — Que cela soit le premier acte de mon pouvoir: Je te baptise. Crois au Dieu rédempteur.

(Il regarde en une douce extase les bois et les plaines qui brillent à la lumière du matin).

PARSIFAL. — Oh! comme la prairie me semble belle aujourd'hui! j'ai rencontré pourtant de merveilleuses fleurs qui, malicieusement, m'enveloppaient jusqu'à la tête, mais jamais je ne vis si aimables et si tendres les brins d'herbes, les fleurs et les boutons éclos! Tout respire une douceur d'enfance et me parle tendrement et délicieusement.

GURMEMANZ. — C'est la merveille du Vendredi-Saint, Seigneur !

PARSIFAL. — Hélas ! du suprême jour de douleur ! Tout ce qui fleurit, vit et respire devrait, me semble-t-il, se désoler et pleurer !

GURMEMANZ. — Tu vois, il n'en est pas ainsi ! Ce sont les larmes du pécheur repentant qui, aujourd'hui, d'une rosée céleste, arrosent la plaine et les prés ! Maintenant que toute créature se réjouisse en suivant la trace propice du Rédempteur ! Que toute créature lui consacre ses prières ! Les humbles êtres ne sauraient contempler le Sauveur sur sa croix ; c'est vers l'homme qu'ils se tournent, vers l'homme racheté par l'amoureux sacrifice de Dieu même. Que l'homme épargne donc la pauvre plante, la fleur qui croît parmi les champs ; qu'il ait pour elle cette pitié que Dieu a eue pour lui ! Tous les êtres rendent grâce au Créateur, même les fleurs qui s'épanouissent maintenant et qui mourront demain ! Délivrée du péché, la nature, aujourd'hui, a son heure d'innocence.

(Kundry lève des yeux suppliants vers Parsifal).

PARSIFAL. — J'ai vu se flétrir les fleurs pécheresses qui me poursuivaient. Est-ce que maintenant elles aspirent à la Rédemption ? O femme que tes larmes te deviennent comme une rosée de bénédiction ! Tu pleures ! Vois ! la plaine sourit !!! »

En lisant ces lignes ravissantes on peut se convaincre que Wagner n'était pas seulement un grand musicien, mais aussi un grand poète.

Dès la première mesure les cuivres lancent *ff* le *leitmotiv* de *Parsifal*. Après un court développement, celui du *Graal* apparaît aux bois. Le thème de la *Foi*, exposé d'abord par les flûtes, ensuite par les violons, lui succède pour faire bientôt place au motif de la *Lance*, dans sa forme appoggiaturée telle qu'on le trouve à la fin du *Prélude*. Il est chanté ici par les violons. Alors commence l'*Enchantement* proprement dit. Un motif d'une idéale douceur s'exhale *pianissimo* dit par les hautbois, puis par la clarinette, sur un dessin obstiné des cordes en sourdines. Ce thème, développé d'une façon merveilleuse et accompagné par les cors et les bassons qui l'enveloppent de sonorités exquises, passe après aux autres instruments de bois et aux violons. Un instant les notes religieuses et mystiques du *leitmotiv* du *Graal* et de la mélodie de l'*Eucharistie* apparaissent, mais la pastorale reprend son cours pour l'achever trop vite au gré de l'auditeur tenu sous un véritable charme.

Cette page, d'une fraîcheur si étonnante, est l'un des plus éclatants démentis donnés par Wagner à ceux qui, par ignorance ou parti-pris, l'accusent de manquer d'inspiration.





MARCHE FUNÈBRE DE SIEGFRIED

Cette page géniale est extraite du *Crépuscule des Dieux*, quatrième partie de l'*Anneau du Nibelung*. Siegfried, mortellement frappé dans le dos par l'épieu de Hagen, vient de mourir en prononçant le nom de Brünnhild. Les guerriers consternés placent le cadavre du héros sur un large bouclier et le transportent au burg de Gunther. Pendant que le cortège s'avance, éclairé par la clarté blafarde de la lune, et s'échelonne sur le sentier rocheux qui borde le Rhin, se déroule à l'orchestre le saisissant morceau qui, selon l'heureuse expression d'un critique wagnérien, est moins une marche qu'une sublime oraison funèbre.

Les principaux thèmes de la *Tétralogie*, se rapportant à *Siegfried* et à sa famille, reparaissent dans ce fragment magnifique. Après le motif du *Destin*, résonne lugubrement aux timbales un *do dièse* répété à plusieurs reprises, puis un sombre trait passe aux cordes dans le grave et le thème des *Wælsungen* gémit aux cors et aux tubas. Le trait revient de nouveau, aussitôt suivi du même motif, confié, maintenant, aux clarinettes et aux basses. Les cuivres clament, tragiques, et parfois s'apaisent pour laisser sanglotter, toujours aux cordes, le trait qui enveloppe le morceau en entier comme d'un voile de deuil. Successivement les autres *leitmotive* se font réentendre. Voici celui des *Héros*, suivi d'une phrase chantée par Siegmund au premier acte de la *Walkyrie*. Le tendre thème de la *Compassion* apparaît à son tour, superposé, ainsi que ceux de la *Détresse* et de l'*Amour*, déroulés par le hautbois, à un nouveau rappel du *leitmotive* des *Wælsungen*. Alors, dans le ton d'*ut majeur*, la trompette lance les six notes héroïques de l'*Epée*. La phrase victorieuse de *Siegfried* éclate à présent aux cors et à la trompette basse, puis la fanfare de l'*Enfant des Bois* vibre joyeuse. Les

clarinettes et le cor anglais disent ensuite le motif de *Brünnhild* et après un bref retour de celui de l'*Anneau*, la trompette basse proclame, comme conclusion, la phrase de la *Malédiction*, de cette malédiction du nain cause de tous les malheurs de la famille des *Woelsungen*.

Cette marche est l'un des points culminants de cette étonnante épopée musicale de l'*Anneau du Nibelung*, devant laquelle l'esprit demeure stupéfié. Elle produit sur tout spectateur, même ignorant de l'œuvre de Wagner, une impression profonde. Dès les premières mesures l'émotion le saisit à la gorge et ne le lâche plus. Pourtant, combien l'effet est plus grand sur ceux qui connaissent la *Tétralogie* et pourquoi les différents motifs ont une signification précise. Pour ceux-là la *Trauermarsche*, est comme un résumé de l'œuvre gigantesque dans ce qu'elle a de plus humain.





Le Vingtenaire de l'ANNEAU DU NIBELUNG

(Bayreuth: 1876-1896)

I

Vingt ans se sont écoulés depuis l'ouverture du théâtre de Bayreuth. Vingt ans ! dont dix-sept de luttes ardentes enfin terminées par la victoire complète, définitive de l'art wagnérien.

Rappelons, en quelques lignes, l'origine de cette noble entreprise du *Bühnenfestspielhaus* qui, au moment des débuts, paraissait, pour beaucoup, une véritable folie.

Wagner, exilé d'Allemagne, méconnu, bafoué, avait imaginé, pour l'exécution de sa tétralogie, l'*Anneau du Nibelung*, la création d'un théâtre spécial où tous les arts : Musique, Poésie, Peinture, Mimique, fraternellement unis, concourraient à la parfaite réalisation scénique du drame mythique qu'il était en train d'achever. Mais ce projet, au moment de sa conception, ne pouvait être considéré par Wagner et par ses amis, que comme un rêve irréalisable. Malgré tout, avec cette géniale ténacité, cette absolue confiance en soi-même qui fut l'une de ses grandes forces, le poète-musicien continua la composition du *Ring*, bien qu'il eut alors la certitude que, jamais, cet ouvrage colossal ne verrait le jour dans les conditions voulues. Ce beau désintéressement de l'artiste créant une œuvre pour l'œuvre elle-même, est trop rare dans ce XIX^e siècle blagueur et pratique pour ne pas être signalé tout particulièrement.

Une fois pourtant, le Maître crut qu'il allait toucher au but. Louis II venait de monter sur le trône de Bavière. Le premier soin de ce grand roi que les utilitaires, la basse bourgeoisie et la politique prussienne ont voulu faire passer pour fou alors qu'il était, simplement, un artiste tout épris d'Idéal, un esprit écoeuré des banalités et des bassesses de la Vie, fut d'appeler à sa cour l'auteur de *Lohengrin* et de *Tristan et Yseult*. Voilà donc

Wagner installé à Munich, auprès d'un prince qui admire son génie et sait le comprendre. Le compositeur confie, un jour, au souverain ses projets d'une nouvelle scène. Louis II s'enthousiasme pour cette idée grandiose ; il veut attacher son nom à sa réalisation. Sur son ordre, le fameux architecte Semper dresse, d'après les indications de Wagner, les plans du nouveau théâtre qui doit s'élever sur les bords de l'Isar, faisant pendant au monument connu sous le nom de *Maximilianeum*. Mais les ennemis de Wagner sont là qui veillent, haineux et jaloux. Ils persuadent aux bons et crédules Munichois que le théâtre projeté va leur valoir de lourds impôts. Une émeute a presque lieu et Wagner doit quitter, encore une fois, l'Allemagne, le cœur déchiré et bien persuadé que jamais il ne verra s'élever le théâtre idéal. Munich a, depuis, bien souvent regretté la bêtise qu'elle avait commise en s'opposant à la construction du monument qui devait, dans l'avenir, rendre à jamais célèbre la ville de Bayreuth. La capitale bavaroise a beau organiser, désormais tous les ans, des cycles wagnériens, — absolument remarquables d'ailleurs, — il lui manque le théâtre spécial qui apporte à l'exécution des chefs-d'œuvre du Maître une extraordinaire intensité d'expression. De là, rivalité entre Bayreuth et Munich, rivalité poussée à un tel point, que l'on peut prévoir déjà que la capitale de la Bavière ne tardera pas à bâtir une scène sur le modèle de celle de Bayreuth (1).

Un moment découragé, Wagner ne tarda pas à renaitre à l'espérance. La petite ville de Bayreuth, en Franconie, jadis capitale d'un margraviat florissant, — les deux vastes palais et la délicieuse petite salle de spectacle, véritable bonbonnière de style Pompadour, en sont encore une preuve vivante, — offrit, gratuitement, à l'illustre musicien un superbe emplacement pour bâtir un théâtre modèle et un vaste terrain, longeant le parc du palais, pour élever une villa. Une souscription fut ouverte dans le monde entier pour ouvrir les frais de construction du *Bühnenfestspielhaus* estimés, avec les dépenses nécessaires à la mise à la scène de l'*Anneau du Nibelung*, à la somme de 300.000 thalers (1.125.000 fr.). Un tiers seulement de la somme pût être réuni. Toujours généreux, Louis II parfit les 200.000 thalers qui manquaient. A côté de cette noble conduite du roi de Bavière, il n'est pas inutile de montrer la *pingrerie* de l'empereur Guillaume I^{er} qui, pour une œuvre destinée à glorifier l'un des plus puissants génies de l'Allemagne, tant ancienne que moderne, avait souscrit la modique somme de 1.125 fr.

La première pierre du théâtre fut posée le 22 mai 1872, jour anniversaire de la naissance de Richard Wagner. En 1875, les travaux étaient terminés et l'ouverture fut fixée à l'année suivante. Elle eut lieu le 13 août 1876, devant un public enthousiaste, accouru du monde entier. Parmi nos

(1) Depuis la publication de cet article, Munich a bâti ce théâtre. Le *Prinzregentheater* fait, à l'heure actuelle, une redoutable concurrence au *Bühnenfestspielhaus* de Bayreuth.

compatriotes, naturellement en infime minorité, on remarquait M. Camille Saint-Saëns, que Wagner salua, un jour, comme le plus grand musicien français. L'empereur d'Allemagne s'était laissé convaincre qu'il devait assister aux fêtes, mais il n'entendit que les deux premières soirées et il partit après la *Walkyrie*. Wagner ne pardonna jamais à la Prusse et à son souverain cette indifférence par trop soldatesque. L'entreprise laissa un déficit considérable. En effet, si la première série avait fait salle comble, il n'en fut pas de même de la seconde et de la troisième. Wagner, pour payer les dettes contractées, dut vendre à un impressario les décors de la *Tétralogie*. Le *Bühnenfestspielhaus* ne rouvrit ses portes que le 26 juin 1882 pour la première représentation de la dernière œuvre du Maître, de celle que l'on doit considérer comme son testament artistique, de ce sublime *Parsifal*, que Liszt déclarait « un miracle ».

Le 13 février 1883, Richard Wagner mourait à Venise, dans toute la plénitude de son incomparable génie. Il avait 70 ans.

La série de représentations de *Parsifal*, qu'il avait préparée pour l'été de 1883, eut lieu dans une morne tristesse. Jusqu'en 1886, le théâtre resta fermé. Il rouvrit ses portes, cette année-là, avec *Parsifal* et *Tristan et Yseult*. En 1888, les *Maîtres Chanteurs* prirent place au répertoire. *Parsifal*, *Tristan* et les *Maîtres* tinrent l'affiche en 1889. *Tannhäuser* fut monté, pour la première fois, en 1891, avec un succès considérable. En 1892, on put donner une merveilleuse série composée de *Parsifal*, de *Tristan*, des *Maîtres* et de *Tannhäuser*. Le souvenir des fêtes de cette année là demeure ineffaçable. Cette fois, le succès artistique ne fut pas le seul à répondre aux efforts du Comité et à ceux de M^{me} Cosima Wagner, femme d'une haute intelligence, d'une activité dévorante, qui avait pris en main la direction du théâtre avec une énergie toute virile. Le bénéfice fut important. Dès lors, l'œuvre put être considérée comme sauvée. Jusque-là, avec les frais immenses de l'entreprise, on pouvait conserver quelques appréhensions. En 1894, *Lohengrin* fut, à son tour, monté d'une façon admirable ; enfin, cette année, pour le vingtième anniversaire de l'ouverture du théâtre, on a repris la *Tétralogie*.

En vingt ans, le *Festspielhaus* a donc donné neuf séries de représentations. Sauf le *Vaisseau Fantôme* (1), tous les chefs d'œuvre du Maître font désormais partie du répertoire de Bayreuth.

II

Le théâtre est situé à une certaine distance de la ville, en pleine campagne, au sommet d'une colline. Du terre-plein qui le précède, on jouit d'une fort belle vue. En face Bayreuth s'étend nonchalamment dans la

(1) Depuis, le *Vaisseau Fantôme* a été représenté en 1901.

plaine, où le Mein-Rouge apparaît, de temps en temps, à travers les arbres ; à droite et à gauche, de petites montagnes boisées dominent le *Festspielhaus* ; enfin, tout la-bas, on aperçoit les sommets élevés du Fichtelgebirge.

Le monument est très simple. Il est construit presque entièrement en briques. La façade se compose, en tout et pour tout, d'un petit péristyle soutenu par de modestes colonnes. Une galerie couverte règne à l'extérieur de la salle. Au centre de cette galerie, sur une grande plaque de marbre, sont gravés les noms de tous les artistes qui prirent part, en 1876, aux représentations du *Ring*.

Non loin du théâtre on trouve deux vastes restaurants, dans lesquels la foule se répand pendant les entr'actes, l'un de trois quarts d'heure, l'autre d'une heure. On soupe pendant ces longs instants de repos, et c'est un curieux spectacle que la vue de toutes ces tables pleines d'un public venu du monde entier.

Les représentations commencent à quatre heures de l'après-midi et finissent à dix heures. Le lever de rideau n'est point indiqué, comme dans les autres théâtres, par une vulgaire sonnerie. Ce signal se fait à Bayreuth d'une manière autrement originale. Quatre trombones et quatre trompettes viennent sur la terrasse et lancent, aux quatre coins de l'horizon, un des principaux *leit-motive* de l'ouvrage qu'on exécute. L'effet produit par ces quelques notes des cuivres, jetées ainsi dans la campagne, est immense, et prépare bien l'esprit à la solennité qui va commencer.

L'impression que ressent tout artiste en entrant dans le Temple, j'emploie ce nom à dessein, car le mot théâtre n'est pas juste quand il s'agit du monument de Bayreuth, est le même qui saisit le croyant sous les voûtes d'une église. Instinctivement on se découvre et on parle bas.

La salle contient 1,350 places. Elle offre la figure d'un secteur de cercle dont le sommet aurait été tronqué. Trente rangs de fauteuils en canne tressée s'étagent sur des gradins rapides. La scène est tout en bas. L'orchestre est situé dans une cavité qui s'étend devant la scène et sous elle jusqu'au premier plan. Les musiciens sont donc complètement invisibles, ainsi que leur chef placé, non plus devant son armée, mais derrière elle. En outre, un léger plancher, sorte de couvercle, abrite en partie l'orchestre du côté de la salle. Un rang de loges, réservées pour les invités de marque, se trouve au sommet des gradins ; plus haut, à toucher le plafond, une petite galerie.

Comme l'extérieur, l'intérieur du monument est d'une simplicité rare ; Wagner l'a voulu ainsi. Huit colonnes, de chaque côté, rompent seules l'uniformité des murs.

Le plafond, peint comme la salle en couleur café au lait, simule un velum tendu sur des câbles, comme dans le théâtre antique. On ne peut se

figurer combien cette salle est favorable à l'acoustique et à l'optique. A n'importe quelle place, l'on voit et l'on entend à merveille.

La lumière électrique est installée partout. Brusquement les lampes diminuent d'intensité, peu à peu elles s'éteignent, et la salle se trouve plongée dans l'obscurité la plus complète. Le rideau, au lieu de se lever, se sépare en deux et se drape, en plis élégants, de chaque côté de la scène.

Dès le prélude ou l'ouverture de l'œuvre vous vous trouvez plongé dans un véritable bain de mélodies et d'harmonies ; les ondes sonores vous entourent de toutes parts. Le cœur bat plus vite, l'esprit quitte la terre, désormais l'on n'appartient plus au monde réel ; pendant quatre heures l'on va planer avec Wagner dans les sphères les plus hautes de l'Idéal.

Aussi, comme nos théâtres français, avec leur salles dorées, éclairées d'une lumière crue, leur public de gommeux idiots, bâillant à l'orchestre, leurs loges pleines de femmes, dont l'unique préoccupation est de montrer leurs épaules et leurs diamants, leurs vieux messieurs égrillards venus pour lorgner les danseuses, leur répertoire frippé, paraissent mesquins et méprisables à côté du *Festspielhaus* où, dans le plus complet recueillement, on peut écouter et apprécier à loisir de purs, de réels chefs-d'œuvre.

III

Je me suis rendu, encore une fois, dans la petite cité bavaroise pour assister au vingtième anniversaire de l'ouverture du *Festspielhaus*, célébré par une reprise solennelle de l'œuvre gigantesque qui a nom l'*Anneau du Nibelung*.

L'affluence des étrangers est considérable. Jamais on n'avait vu à Bayreuth autant de Français. Tout est bien changé ici depuis mon dernier pèlerinage ! La ville morte des Margraves, choisie par Wagner à cause de son isolement, de sa tranquillité, est devenue une villégiature à la mode ; le *snobisme* s'y étale, désormais, dans toute son inanité. Où est le temps des convictions sincères et désintéressées où, à chaque série, nous nous trouvions, tout au plus, une dizaine de Français ?? Maintenant, il est de bon ton d'aller à Bayreuth ; on y va donc. Mais quel enseignement durable, quelle haute sensation d'Art peuvent bien emporter les trois quarts des spectateurs qui viennent là sans connaître l'œuvre, s'en vont sans l'avoir comprise et n'en sont pas, pour cela, les moins fanatiques ?

Un fanatisme aveugle est, en effet, la caractéristique des néo-wagnériens. Ces gens qui, alors qu'il y avait danger et honneur à combattre pour le Maître de Bayreuth, se gardaient bien d'être avec nous, bien plus, se moquaient de nous et nous criblaient de quolibets, sont maintenant plus wagnériens que les ouvriers de la première heure. Ils n'admettent pas que l'on fasse la plus petite critique, non pas sur les œuvres de Wagner, mais sur la manière dont elles sont montées, et ils vous traitent de renégats si

vous ne déclarez pas tout admirable. J'en ai fait personnellement l'expérience à la suite de certains articles. Qu'importe, après tout ! Ces bons *snoobs*, s'ils font montre maintenant d'une foi wagnérienne peu éclairée, paient du moins, sans marchander, les frais du culte. C'est toujours cela.

La ville a revêtu un air de fête. Les rues, où l'herbe pousse d'habitude, regorgent de monde. Aux devantures de chaque magasin s'étalent des portraits de Wagner à tous les âges, dans toutes les poses imaginables ; celui de son fils Siegfried, qui a fait, cette année, ses débuts comme chef d'orchestre à Bayreuth, à la 4^e série, d'une manière assez satisfaisante ; les photographies des artistes, des décors. Des boutiques en plein vent débitent du papier à lettre, des enveloppes, des cartes postales avec des vues du théâtre, le portrait du Maître, ou bien encore un *leitmotiv* d'une de ses œuvres.

Un magasin de blanc exhibe des nappes et des serviettes avec le profil du compositeur tissé dans l'étoffe. Ici, ce sont des pantoufles qui représentent les traits de l'auteur de *Parsifal* ; là, des chopes et des verres. Mais la grande nouveauté de cette année, c'est une cravate qui contient dissimulée sous le nœud, la photographie du musicien !!! Tout cela est bien puéril, bien peu digne du grand artiste. Ce sont les misérables côtés de la célébrité. A Bayreuth, on bat monnaie avec Wagner, d'une façon éhontée, tout comme dans les lieux de pèlerinage avec un saint quelconque.

IV

Comme je veux me contenter de donner sur Bayreuth et sur les fêtes de cette année une vue d'ensemble, je n'ai pas l'intention de faire ici une analyse détaillée de l'*Anneau du Nibelung*. Cependant, il me semble nécessaire d'indiquer, à grands traits, le sujet de la *Tétralogie*.

Wagner a pris l'idée de son œuvre dans le vieux poème allemand des *Nibelungen* et dans les *Eddas* scandinaves. Mais il lui revient l'honneur d'avoir condensé tous les éléments épars et souvent contradictoires des antiques légendes et d'avoir su leur imprimer un cachet de symbolisme grandiose.

* * *

Au fond du Rhin dort, sous la garde des ondines, un bloc d'or vierge. Seul, celui qui commettrait l'affreux sacrilège de maudire l'Amour et d'y renoncer, pourrait s'emparer de l'Or et en forger un anneau qui le rendrait tout puissant. Un nain, le Nibelung Alberich, ne recule pas devant cet acte monstrueux : il s'empare de l'Or et forge l'Anneau.

Cependant Wotan, le maître des dieux, s'est fait bâtir par les géants un altier palais. Ceux-ci exigent comme paiement Freia, déesse de la Jeunesse.

Ils consentent pourtant à renoncer à cette dernière qui, pour les dieux, est un gage indispensable de vie, si on leur donne en échange le trésor du Nibelung. Les géants, à leur tour, sont tentés par l'Or et le préfèrent à la Femme. Wotan, aidé par Loge, le dieu du Mensonge et du Feu, s'empare par ruse d'Alberich et fait main basse sur le trésor et l'Anneau. Le nain maudit le bijou et voue au malheur et à la mort tous ceux qui le porteront. Wotan livre l'Or aux géants, mais veut conserver l'Anneau, symbole du pouvoir et de la richesse ; cependant, il se décide à suivre les conseils d'Erda, la déesse originelle, la Sagesse, et il abandonne aussi la bague. Une dispute s'élève aussitôt entre les deux géants, et le possesseur de l'Anneau maudit tombe frappé par son propre frère.

Tel est le sujet de la première journée : *Rheingold* (*L'Or du Rhin*).

Des années se sont écoulées. Wotan veut reconquérir l'Anneau, stupidement gardé par le géant Fafner qui s'est, par la vertu d'un heaume enchanté, métamorphosé en dragon. Le dieu aspire à rendre aux Filles du Rhin l'Or qu'elles ne cessent de pleurer. Si le métal retourne dans les ondes salvatrices, la malédiction qui pèse sur la race divine restera sans effet. Mais Wotan ne peut enlever à Fafner l'Anneau, qu'il lui a donné en paiement, sans violer des traités librement consentis. Il veut donc trouver un héros libre qui puisse arracher au dragon le bijou fatal.

Wotan a eu d'une mortelle deux enfants jumeaux, Siegmund et Sieglinde. Ces enfants, séparés dès leur jeune âge par une catastrophe, se trouvent réunis par hasard. Siegmund arrache du frêne qui, soutient la demeure de Sieglinde, l'épée invincible que Wotan y a plantée un jour en la dédiant au plus brave, et il enlève Sieglinde, l'épouse opprimée du farouche Hunding.

La déesse Fricka, épouse de Wotan, gardienne des lois morales, exige le châtimement des amours incestueuses de Siegmund et de Sieglinde. Elle force le dieu à abandonner son fils à la vengeance de Hunding. Wotan, désespéré, ordonne à sa fille préférée, la walkyrie Brünnhild, de ne pas protéger Siegmund dans le combat qui va s'engager. Mais Brünnhild se laisse toucher par le malheur des deux amants. Elle désobéit à son père et couvre Siegmund de son bouclier. Wotan intervient et brise le glaive de son fils qui est tué par Hunding.

Brünnhild entraîne Sieglinde. Elle protège sa fuite et lui remet les deux tronçons d'épée qu'elle a ramassés sur le lieu du combat. Que Sieglinde les conserve pour l'enfant qu'elle porte dans son sein, pour Siegfried, le héros futur. Wotan rejoint Brünnhild. Furieux il la déclara déchue de son rang de déesse et il la condamne à rester endormie sur un rocher, pour être la proie du premier homme qui la réveillera. Le dieu, pourtant, se laisse toucher par les supplications de sa fille qui l'adjure de ne pas la

livrer à un lâche et, après l'avoir endormie, il entoure le rocher d'un océan de flammes.

Ici s'achève la seconde journée : la *Walkyrie*.

Sieglinde est morte en donnant le jour à Siegfried. Celui-ci a été élevé par le frère d'Alberich, le nain Mime, qui convoite, lui aussi, la possession de l'Anneau. Siegfried a grandi librement dans la forêt. Mime excite son jeune courage contre le dragon Fafner. Mais pour frapper le monstre il faut à Siegfried une épée bien trempée et, jusqu'ici, il a brisé comme des fétus de paille toutes celles que lui a faites Mime, l'astucieux forgeron. Le jeune homme se décide à forger lui-même son glaive. Saisissant les deux morceaux d'épée, son seul héritage, il en refait une arme nouvelle.

Accompagné de Mime, Siegfried part pour l'ancre du dragon. Il tue le monstre et s'empare de l'Anneau et du Heaume enchanté, grâce auquel on change de forme à volonté. Tout à coup, voici qu'en portant à sa bouche son doigt dégouttant du sang du dragon, Siegfried comprend le chant d'un oiseau de la forêt. Celui-ci le prévient que Mime, envieux de l'Anneau, médite sa mort. Il devance le nain et le frappe, puis il part à la suite de l'oiseau qui lui a révélé l'existence d'une femme merveilleuse endormie dans les flammes.

En vain Wotan se dresse devant le hardi jeune homme et veut lui barrer le chemin avec sa lance, Siegfried brise l'épieu divin d'un coup d'épée et s'élance, joyeux, dans la mer de feu. Il réveille Brünnhild d'un baiser. La vierge guerrière devient sa femme.

C'est la donnée de la troisième journée : *Siegfried*.

Siegfried quitte Brünnhild pour parcourir le monde. Il la laisse sous la garde des flammes après lui avoir donné l'Anneau en gage de son amour. Le jeune homme arrive chez le roi Gunther. Là, grâce à un philtre, — qui n'est encore qu'un symbole, — il tombe amoureux de Gutrune, sœur de Gunther. Siegfried oublie Brünnhild à un tel point que lorsque Gunther, poussé par le perfide Hagen, son frère utérin, fils du Nibelung Alberich, manifeste le désir de prendre pour femme la guerrière endormie dans les flammes, il s'offre à aller la conquérir, après avoir pris, grâce au heaume enchanté, l'aspect de Gunther.

Solitaire, Brünnhild attend sur la roche le retour de l'époux. Tout à coup, à sa grande surprise, Waltraute, l'une de ses sœurs, accourt tout effarée. Elle a quitté le Walhall, où règne maintenant la désolation, pour venir supplier Brünnhild de rendre l'Anneau aux filles du Rhin afin de libérer les dieux de la malédiction. Mais Brünnhild refuse. Que lui importe désormais Walhall et ses habitants ? Elle aime, elle est aimée, elle ne jettera pas le gage de la foi de Siegfried. Waltraute repart,

désespérée. Alors, voici qu'un homme, visière baissée, surgit devant Brünnhild et lui ordonne de le suivre. La jeune femme veut résister, mais Siegfried, car c'est lui, lui arrache l'Anneau dont elle le menace. Sans force, maintenant, Brünnhild, la mort dans l'âme, est forcée de céder.

Gunther a pris auprès de Brünnhild la place de Siegfried. Ils arrivent au burg et Brünnhild se trouve face à face avec Siegfried qui se prépare à épouser Gutrune. La Walkyrie démasque la trahison de son époux ; Siegfried ne reconnaît pas celle qu'il a éveillée et jure qu'il ne comprend rien à ses reproches. Les deux mariages ont lieu ; mais Gunther, qui se croit trompé, Brünnhild qui veut se venger et Hagen, qui espère s'emparer de l'Anneau, complotent la mort de Siegfried.

Siegfried, chassant sur les bords du Rhin, est interpellé par les ondines qui le supplient de leur rendre l'Anneau. Un moment, il est sur le point de céder, mais quand il apprend la malédiction attachée au bijou, il le repasse à son doigt, considérant comme une lâcheté de l'abandonner. Gunther et les autres chasseurs rejoignent Siegfried. Pendant que ce dernier leur raconte sa vie, Hagen, traîtreusement, le frappe par derrière. Alors, les yeux du héros se dessillent et il meurt en prononçant le nom de Brünnhild.

Le cadavre est ramené au burg. Gunther et Hagen veulent s'emparer de l'Anneau ; Hagen tue le roi. Brünnhild, sublime dans sa douleur, fait déposer sur un bûcher le corps de Siegfried et elle s'élance dans le feu avec son cheval, après avoir fait entendre de sages, de solennelles paroles et avoir restitué aux ondines l'Anneau fatal. Dans le lointain, on aperçoit les reflets d'un gigantesque incendie : c'est le Walhall qui flambe. Les dieux de la vieille mythologie s'effacent et disparaissent devant l'Amour, l'Abnégation, la Charité, qui vont maintenant régner sur le Monde.

Telle est la quatrième journée : *Götterdämmerung* (*Le Crépuscule des dieux*).

Il m'a fallu négliger, dans cette brève analyse, une foule de faits de prime importance, qui éclairent d'une radieuse lumière ces deux grandes figures de Wotan et de Brünnhild, déterminent leur psychologie, expliquent leur symbolisme. De même, ai-je dû passer sous silence nombre d'épisodes, tour à tour gracieux et terribles, d'où Wagner a su tirer un merveilleux parti. Le poème de *l'Anneau du Nibelung* est d'une grandeur incontestable. Comme œuvre littéraire, il peut être placé sans désavantage parmi les plus belles productions du génie allemand. Son symbolisme qu'on a voulu qualifier d'incompréhensible est, au contraire, d'une lumineuse clarté.

Wagner, sous l'affabulation dramatique des vieilles légendes scandinaves, a voulu nous montrer les malheurs et les catastrophes engendrés par la soif de l'Or et du Pouvoir, qui arrive à étouffer dans l'âme tout autre sentiment.

Quiconque touche au métal maudit subit, par là-même, une déchéance. Seul, l'Amour, pris dans son acceptation la plus large, peut, en arrachant le Monde aux basses préoccupations, lui rendre l'innocence première et par là même, le Bonheur. Certes, c'est là une haute idée morale.

Parlerai-je, maintenant, de la musique après le poème? Non, car alors il me faudrait encore des colonnes et des colonnes.

Depuis l'adorable premier tableau de *l'Or du Rhin*, où les mélodies des ondines, si pures et en même temps si enlaçantes, nous bercent délicieusement, jusqu'à la catastrophe finale où le chant de Brünnhild s'élève à des hauteurs inconnues jusqu'alors à la musique, les partitions de *l'Anneau du Nibelung* ne sont qu'un long enchantement. Et que de choses merveilleuses avant d'arriver à la page suprême : le salut au Walhall, le chant de Loge, l'apparition d'Erda, l'orage, dans *Rheingold* ; le duo d'amour, l'annonce de la mort, la chevauchée, les supplications de Brünnhild, les adieux de Wotan, dans la *Walkyrie* ; la forge de l'épée, les murmures de la forêt, l'évocation d'Erda, le réveil de Brünnhild, la scène d'amour, dans *Siegfried* ; la marche au Rhin, la scène entre Brünnhild et Waltraute, l'enlèvement de Brünnhild, la scène de reconnaissance, l'épisode des ondines, la mort de Siegfried, la marche funèbre, dans le *Crépuscule des dieux* !!!

Oui, l'homme qui sut écrire des symphonies si troublantes, des mélodies pareillement ensorceleuses, fut un magicien véritablement extraordinaire. Par son ascendant universel, par les victoires que remporta son foudroyant génie sur des gens de nationalités si diverses, il est devenu, comme l'écrivait un jour dans le *Figaro*, M. Jules Roche, plus grand que César et que Napoléon. Plus grand, oui certes, mille fois plus grand que ces conquérants, car, au lieu de tuer, de dévaster, lui, du moins, n'a su que consoler l'Humanité et la rendre meilleure !

V

Un mot maintenant sur les interprètes et la mise en scène.

Du côté des hommes, l'interprétation, sauf trois exceptions, n'a été que convenable, tout juste convenable. Le ténor Vogl, malgré ses soixante ans, a tenu encore d'une remarquable façon le rôle de Loge et même celui, plus fatigant, de Siegmund. Il est vrai de dire, néanmoins, que s'il a satisfait les artistes, les amateurs du *colpo di gola* et de *l'ut dièze* — heureusement il n'en est pas à Bayreuth — l'eussent trouvé insuffisant. M. Friedrichs fut un Alberich de tout premier ordre. Comme chanteur, comme comédien, on n'a que des éloges à lui faire. M. Breuer se révéla, dans le rôle, si difficile, de Mime, un artiste en tous points parfait. Il joua ce personnage à la fois terrible et grotesque, avec une étonnante variété de gestes et d'attitudes. M. Breuer est un élève de l'école de chant fondée à Bayreuth par M^{me} Wagner. Il lui fait honneur.

Si certains rôles d'hommes — les plus importants malheureusement — n'ont pas trouvé en 1896, les belles interprétations auxquelles nous avions habitué autrefois les Betz, les Scaria, les Reichmann, les Wiegand, les Van Dyck, les rôles de femmes étaient, par contre, excellemment tenus.

Brünnhild a rencontré en M^{me} Lilli Lehmann une grande, une admirable interprète. Sa belle voix, fière et vaillante, a supporté sans fatigue le poids de ce rôle écrasant pendant trois soirées consécutives. Elle a merveilleusement chanté le duo final de *Siegfried* et elle a rendu le génial chant suprême avec une extraordinaire intensité d'expression. M^{me} Sucher, l'inimitable Isolde, a tenu à la perfection le rôle de Sieglinde. M^{mes} Brema et Schumann-Heineck, douées toutes les deux de magnifiques organes, furent excellentes dans *Fricka* et dans *Erda*. Les filles du Rhin et les Walkyries firent entendre des voix d'une fraîcheur, d'une pureté, d'une justesse incomparables. Enfin, les chœurs de *Götterdämmerung* furent chantés avec un ensemble remarquable.

Mais le grand triomphateur fut l'orchestre, d'une souplesse, d'une légèreté, d'un fondu, d'une sonorité superbes sous la direction des deux illustres *Kappelmeister*, Richter et Motl. Une seule imperfection — une grosse par exemple — m'a chagriné pendant ces quatre soirées. Au prélude du *Rheingold*, le cor, chargé de dérouler la *Ur-Mélodie*, a joué scandaleusement faux. Les mânes de Wagner ont dû, ce soir-là, rugir de fureur.

Arrivons à la mise en scène qui, très remarquable en certains points, laissa aussi, par d'autres, quelque peu à désirer. Je sais bien que la réalisation scénique, absolument adéquate à la pensée du poète, est une pure utopie. Quoiqu'il en soit, on pouvait atteindre de plus près à la perfection. La vue du Walhall, représentée par un amoncellement de marabouts arabes, inexplicable dans une mythologie du Nord, est choquante ; l'arc-en-ciel n'est pas assez vapoureux, ses arêtes sont trop vives ; les changements à vue des transformations d'Albérich sont un peu lents ; les trésors des Nibelungen sentent par trop la ferblanterie ; la *Chevauchée* est très inférieure à celle de Paris, — l'envol général des Walkyries ne dépassant pas le niveau des rochers à l'air d'un manège de chevaux de bois — ; les béliers de Fricka sont en carton ainsi que tous les animaux du sacrifice dans le *Crépuscule* ; l'embrasement général de la *Walkyrie* est des plus mesquins, — là encore, la mise en scène de l'Opéra est supérieure à celle de Bayreuth ; — le dragon est ridicule ; de même l'ours, — un ours de carnaval ! Enfin l'incendie suprême du Walhall, plus que raté, a fait sourire. Certains costumes prêtaient aussi à la critique. Les filles du Rhin étaient affligées, notamment, de robes d'une désespérante rigidité.

Par contre, des décors comme ceux des abîmes du Rhin, de la caverne de Mime, de la forêt, des bords du Rhin, sont de pures merveilles. Les

jeux de lumières sont réglés avec une précision, un naturel étonnant. Le lever du soleil, dans la forêt, est vraiment féérique.

La reprise du *Ring*, à côté de choses admirables comme interprétation et comme réalisation scénique, a donc présenté certaines imperfections qui auraient pu, qui auraient dû être évitées. C'est pourquoi j'estime que l'on doit les signaler très carrément pour que, dans la suite, on n'ait pas à les regretter encore, si du moins, à Wanhfried, l'on fait quelque cas des critiques justifiées et formulées en toute franchise.

Avant de terminer, il faut encore louer particulièrement la parfaite discipline de tout le nombreux personnel nécessité par le *Ring*, depuis les premiers artistes jusqu'aux plus humbles comparses, la complète annihilation de toutes ces différentes personnalités devant le caractère des héros qu'elles incarnent. Avec le respect absolu de l'Œuvre exécutée intégralement et éclairée par là même, d'un jour tout nouveau, cette discipline fait la grande force du théâtre de Bayreuth. C'est par là qu'il est unique au monde et que, malgré certaines taches, il demeurera la plus haute, la plus noble entreprise artistique du XIX^e siècle.





LA WALKYRIE

(Münich : Juin 1870. — Bayreuth : Août 1876. — Paris : Mai 1893)

— — —

La *Walkyrie* est la seconde partie de la *Tétralogie* : *L'Anneau du Nibelung*, mais cette partition forme un tout bien distinct qui permet aux auditeurs, les moins familiarisés avec les légendes wagnériennes, d'en comprendre le sujet sans la moindre difficulté. Il me paraît bon, toutefois, avant de commencer l'analyse détaillée de l'œuvre, de rappeler qu'elle nous transporte aux époques mythiques scandinaves. Wotan (autrement dit Odin), le roi des dieux, a eu de la déesse Erda neuf filles, les Walkyries, qui sont chargées d'amener au Walhall, la céleste demeure, les héros morts en braves dans les combats. De ses amours avec une mortelle, Wotan a eu aussi deux jumeaux, Siegmund et Sieglinde, séparés dès l'enfance. Dans sa pensée divine, son fils Siegmund est destiné à reprendre aux Géants l'anneau fatidique, forgé avec l'or volé aux Filles du Rhin par le nain Alberich, et à le rendre à celles-ci, pour préserver les dieux de la fin misérable prédite par Erda, dans *Rheingold*, première partie de la *Tétralogie*. Ceci dit, arrivons à la seconde partie, la *Walkyrie*.

*
* *

Au premier acte, la scène représente la salle d'une habitation primitive soutenue par un frêne énorme au tronc duquel est enfoncée une épée. Au dehors, la tempête se déchaîne avec fureur. Un prélude emporté où rugit aux bass-tubas, puis aux trompettes et aux trombones le thème caractéristique du *Tonnerre* nous la décrit de saisissante façon. La porte s'ouvre. Un homme paraît, haletant, sans armes, et vient tomber auprès du foyer. C'est Siegmund. A l'orchestre persiste le *leitmotiv* qui lui est affecté. La

maîtresse du logis, Sieglinde, arrivè et, tout émue, elle ranime l'étranger, pendant qu'un thème d'une exquise douceur, murmuré par le quatuor, affirme, à plusieurs reprises, sa compatissante pitié. Mais pendant que Siegmund se désaltère à la corne remplie par Sieglinde d'une eau fraîche, ses yeux se fixent sur le visage de la jeune femme avec une croissante sympathie. Deux *leitmotive*, d'une beauté souveraine, unis étroitement l'un à l'autre, ceux de la *Détresse* ⁽¹⁾ et de l'*Amour*, soulignent cette scène avec une intensité extraordinaire. Un violoncelle solo les déroulent sur un délicieux accompagnement de quatre autres violoncelles. Remis, l'homme veut partir, car partout où il s'arrête il amène le malheur. « Reste, lui dit Sieglinde, depuis longtemps le malheur habite ici ! » Et, de nouveau, émus par un trouble de plus en plus fort, ils se regardent longuement.

Ces pages, d'une poignante et adorable simplicité, sont commentées à l'orchestre par les motifs de la *Compassion*, de la *Détresse*, de l'*Amour* et par un nouveau thème, d'une grande force expressive lui aussi, qui, dans le cours de la *Tétralogie*, est chargé de désigner la famille des *Wælsungen*.

Un motif farouche retentit aux cors. Le guerrier Hunding, le maître de la maison, revient de la chasse. Il offre le repas à l'étranger et lui demande de lui conter ses infortunes. Siegmund, sans donner son nom véritable :

Friedmund, je ne puis être !

Frohwalt, m'eût été doux !

Mais Wehwalt, c'est le nom juste ⁽²⁾

narre son histoire et les circonstances qui l'ont amené à fuir. Hunding ne tarde pas à reconnaître en Siegmund un ennemi de sa race. Il le provoque pour le lendemain matin, car, pour la nuit, l'hôte est sacré. Hunding se retire en emmenant sa femme.

Dans cette scène, outre les *leitmotive* cités précédemment et qui reviennent sans cesse, il faut en signaler trois autres fort importants. D'abord celui du *Walhall*, d'une si souveraine majesté ; il apparaît quand Siegmund raconte la disparition de son père, révélant ainsi la divinité de Wælse ⁽³⁾, qui n'est autre que Wotan ; puis celui des *Héros*, d'une brève et fière allure et, enfin, celui de l'*Epée*, l'un des plus puissamment évocateurs créés par le génie de Wagner. Celui-ci se fait entendre, pour la première

(1) Certains commentateurs donnent à ce thème le nom de motif de la *Fuite*, car il apparaît, pour la première fois, dans l'*Or du Rhin*, quand Freia fuit devant les géants. Une étude approfondie du rôle qu'il joue dans toute la *Tétralogie* m'a prouvé qu'il vaut mieux lui donner une signification plus large en l'appliquant à tous les sentiments de *Détresse*.

(2) Friedmund (don du repos) ; Frohwalt (celui qui agit dans la joie) ; Wehwalt (celui qui agit dans la douleur) ; noms symboliques qu'il est impossible de bien rendre en français, si l'on veut conserver exactement le texte de Wagner. Alfred Ernst a judicieusement agi en n'essayant pas de les traduire.

(3) Wælse est le nom sous lequel Wotan se cachait pour ses courses sur la terre.

fois, pendant la scène muette où Sieglinde, du regard, indique à Siegmund le tronc du frêne où dort le glaive vengeur.

Siegmund, resté seul, se couche, anéanti, près du feu. Où est le fer que jadis son père lui promit pour l'heure du danger ? *Pianissimo* le motif de l'*Epée* est ébauché par les tubas ; il s'affirme maintenant, plus nettement, à la trompette basse, mais en mineur. Le jeune homme, avec mélancolie, pense alors à la femme compatissante qui, tout à l'heure, l'a secouru. Mais encore une fois le souvenir de la promesse de son père lui revient. L'épée ! Où est donc l'épée ? A ce moment, le foyer mourant jette un dernier éclat ; à l'orchestre la trompette en *ut* proclame victorieusement le thème du *Glaive*. Un reflet brille au tronc du frêne, dessinant la poignée de l'arme enfoncée dans l'arbre. Mais les yeux fatigués de Siegmund ne discernent pas exactement l'objet qui s'est éclairé d'une lueur fugitive. Dans une hallucination poétique, il croit voir, dans la lueur lancée par la garde d'or, l'éclat des yeux de la femme aimée. Le thème de l'*Epée* résonne tour à tour au hautbois, à la trompette, au cor, diminuant d'intensité avec la flamme du foyer. La scène, en son entier, est un chef d'œuvre, tant au point de vue de l'expression vocale, d'une richesse mélodique inouïe, que du tissu orchestral.

Sieglinde revient. Elle a versé un narcotique à son époux. A son tour, elle raconte ses malheurs à l'homme errant dont la vue a fait battre son cœur. Tout enfant, elle a été arrachée au foyer de ses parents par une tribu ennemie, et, plus tard, elle a été vendue comme femme au farouche Hunding. Le jour de ses noces, un vieillard inconnu est entré dans la salle et a enfoncé dans le frêne une large épée, l'offrant à qui pourrait l'en retirer. Jusqu'ici, nul n'a pu le faire. Siegmund tressaille ; c'est à lui que ce fer est destiné.

Les thèmes du *Walhall*, de l'*Epée*, ainsi qu'un nouveau motif, fanfare vibrante et joyeuse, comme sous le nom de l'*Appel des Waelsungen*, accompagnent la scène. Des cœurs enivrés des deux jeunes gens s'exhalent des chants d'allégresse. En ce jour, Siegmund a trouvé l'épée promise et la femme rêvée et toujours, à l'orchestre, le motif de l'*Appel* sonne allègrement.

Brusquement, la porte s'ouvre poussée par un souffle invisible. Au dehors la lune baigne de sa blanche clarté la forêt endormie.

Ah ! qui sort ? Qui vient ici !

s'écrie Sieglinde effrayée. Siegmund la calme :

Nul ne sort ? Quelqu'un entra.

Vois ! le printemps rit dans la salle !...

Et alors, des lèvres de Siegmund jaillit un *lied* où il glorifie l'Avril et l'Amour vainqueurs. Ce fragment, d'une adorable fraîcheur, est l'une des

inspirations les plus exquis de Wagner. Maintenant s'engage un duo passionné au cours duquel tout finit par s'éclairer aux yeux de Siegmund et de Sieglinde. Ils sont frère et sœur : Wælse est leur père commun et l'épée, plantée jadis dans le frêne par un voyageur inconnu, est destinée à Siegmund que la jeune femme nomme joyeusement de son nom véritable. Dans toutes ces pages, débordantes de chaudes et prenantes mélodies, le motif d'*Amour* joue un rôle prépondérant. On retrouve aussi, çà et là, les thèmes de la *Détresse*, du *Walhall*, révélateur comme toujours de la divine origine de Siegmund et de Sieglinde, de l'*Epée*, des *Héros*.

Siegmund saute sur un banc, étend la main vers la poignée du glaive et, dans une invocation d'une puissance extraordinaire, il s'adresse à l'épée qu'il baptise du nom symbolique de NOTHUNG (1).

D'une violente secousse, le héros arrache le fer du tronc du frêne, tandis que trois trompettes lancent, triomphalement, le *leitmotiv* de l'*Epée*. Dans un chant de victoire et de joie, où reparaît le thème de l'*Appel*, Siegmund célèbre le glaive qu'il vient de conquérir et l'amante qu'il arrache au joug détesté de l'époux

Ta propre sœur est à toi comme à toi est l'épée !

s'écrie Sieglinde. Siegmund la saisit dans ses bras :

Sœur, épouse, sois à ton frère,
Fleurisse donc, Wælse, ton sang !

Et tous deux s'élancent hors du logis d'Hunding, à travers la forêt illuminée par un radieux clair de lune d'Avril, pendant qu'à l'orchestre flamboie la fanfare de l'*Epée* et chante, éperdument, le motif d'*Amour*.

*
* *

Le prélude du second acte est bâti sur des transformations des thèmes de l'*Epée*, de la *Détresse*, de *Hunding*. Quelques mesures avant que le rideau s'écarte sur un défilé, dans des montagnes sauvages, apparaît un nouveau *leitmotiv*, celui des *Walkyries*, d'une allure caractéristique très frappante.

Hunding, dès le matin, s'est mis à la poursuite des deux amants. Wotan ordonne à la Walkyrie, Brünnhild, la plus aimée de ses filles, de protéger Siegmund pendant le combat. La vierge s'éloigne en lançant son farouche cri de guerre. Toute cette scène est soutenue par le thème des *Walkyries*.

Survient Fricka, l'épouse légitime mais stérile de Wotan. Gardienne des lois morales, elle n'a jamais su que comprendre et que vouloir la Lettre au lieu de chercher l'Esprit qui, seul, vivifie. Elle descend de son char, traîné par deux béliers, et demande au dieu le châtiment de

(1) Celle qu'on trouve dans la *Détresse*.

l'adultère, compliqué d'inceste, commis par Siegmund et Sieglinde. Wotan n'est pas si sévère.

De quel crime est-il chargé,
Le couple uni par l'Avril ?
L'amour charmeur enchanla leur sens
Comment châtier l'amour ?

répond-il en une délicieuse mélodie soutenue par le *liebesmotiv*.

Mais la déesse insiste :

Je tremble d'effroi !
La sœur s'abandonne aux bras de son frère !
Quand donc a-t-on vu oser sans remords un tel crime ?

Wotan, quelque peu sceptique, ne se laisse pas émouvoir :

Vois-le maintenant !
Apprends ainsi comment vient tout seul,
Ce qui fut inouï jusqu'alors.
L'amour de ce couple brille à tes yeux !
Aussi retiens ce conseil :
Veux-tu bénir le bonheur et l'ivresse,
Bénis, riant à leur tendresse
Siegmund et Sieglinde unis !

Un exquis rappel du *lied* du *Printemps*, confié au violoncelle, accompagne ce passage où revient encore le motif d'*Amour*. Un autre thème, celui de *Fricka*, fait son apparition au moment de l'arrivée de la déesse.

Fricka, de plus en plus irritée, exige la mort du jeune homme. Wotan résiste. Siegmund est son fils ; de plus, il l'a élu pour le rachat des dieux. Mais Fricka lui démontre que ce rachat ne peut être accompli que par un héros agissant librement. Or, Siegmund n'est que le reflet de la volonté de Wotan. Vaincu, celui-ci promet d'abandonner son fils et d'enlever à l'Épée la puissance magique. Outre les thèmes déjà connus qui reparaissent fréquemment, il faut en signaler, dans ces pages, quatre nouveaux : celui de l'*Anneau*, celui du *Contrat*, celui qui symbolise avec tant d'intensité la *Douleur impuissante* de Wotan, et enfin le terrible motif de la *Malédiction* qui se fait entendre aux trombones lorsque Fricka se retire.

Quand Brünnhild reparait, elle trouve son père en proie à un sombre désespoir, commenté à l'orchestre par les *leitmotive* de la *Douleur* et de la *Malédiction*. Effrayée, elle s'agenouille avec une inquiète tendresse aux pieds de Wotan et elle appuie sa tête sur les genoux du dieu qui la regarde longuement en caressant, tout songeur, les boucles de sa blonde chevelure.

Le thème d'*Amour* murmure à la clarinette basse. Alors Brünnhild, dans une phrase d'une douceur pénétrante et grave, interroge son père :

A ton vouloir, tu parles, me disant ton désir,
Qui suis-je, hors ton vouloir vivant ?

Dans un long récit — que l'on supprime dans presque tous les théâtres, malgré les nombreuses beautés musicales qu'il contient, — Wotan raconte à sa fille chérie tous les faits qui se sont déroulés dans *L'Or du Rhin* et il lui dévoile le fond de sa pensée.

Voué au malheur pour avoir jadis détenu l'Anneau fatal, Wotan est forcé d'abandonner son fils à l'ire de Fricka. Il faut qu'Hunding tue Siegmund. Brünnhild essaie en vain d'intercéder pour le Wölsung ; le dieu, le désespoir au cœur, maintient son ordre et s'éloigne. A l'accompagnement des lamentations de Wotan, on retrouve les thèmes de la *Douleur*, de l'*Anneau*, de la *Malédiction*, de l'*Epée*, et trois autres motifs, déjà entendus dans *Rheingold*, ceux de la *Renonciation*, de la *Fin des Dieux* et des *Nornes*.

Dans un magnifique récit soutenu par les thèmes des *Walkyries*, des *Wölsungen* et de la *Douleur*, Brünnhild dit son découragement et son amertume de ne plus pouvoir protéger Siegmund.

Le thème de la *Détresse* murmure d'abord, puis éclate à l'orchestre. Brünnhild se dissimule dans une caverne voisine. Siegmund paraît, soutenant Sieglinde épuisée. Celle-ci, sachant que Hunding les poursuit, se reproche d'être la cause du combat qui va bientôt mettre aux prises l'amant et l'époux. Siegmund essaie de la rassurer ; elle s'évanouit. Ce passage est presque entièrement construit sur les motifs de *Détresse* et d'*Amour*. On y trouve aussi ceux des *Héros* et de l'*Epée*.

Aux tubas résonne un *leitmotiv*, simplement composé de trois notes, mais qu'on ne peut plus oublier une fois l'avoir entendu. C'est celui du *Destin*. Un autre thème, d'un caractère non moins beau, celui de l'*Annonce de la Mort*, lui succède presque aussitôt, exposé par les trompettes.

Alors commence une scène, d'une grandeur vraiment eschylienne. Brünnhild s'avance et annonce à Siegmund qu'il va mourir et que l'heure est venue de monter au Walhall. Peu importe au héros si Sieglinde doit le suivre. Mais, quand il apprend que la bien aimée doit rester sur terre, il se révolte. D'ailleurs, il ne craint rien de son ennemi Hunding. Ne possède-t-il pas le glaive magique, gage d'une victoire certaine ? Brünnhild, tristement, apprend à Siegmund que Wotan a retiré tout pouvoir à l'*Epée*. Désespéré, le jeune homme lève sur son amante le glaive qui le trahit à l'heure du danger. Brünnhild, émue, retient le bras du guerrier. Une sainte pitié emplit l'âme de la vierge insensible jusque là aux douleurs humaines. Elle se résout à désobéir à Wotan et à protéger Siegmund dans le combat. Les motifs du *Destin* et de l'*Annonce de la mort* s'entremêlent à ceux du *Walhall*, des *Walkyries*, de l'*Amour*, de la *Détresse*, de l'*Epée*, pour former la trame symphonique de ces pages qui comptent parmi les plus colossales de Wagner.

Siegmund dépose un tendre baiser sur le front de Sieglinde et s'élance, plein de confiance, vers Hunding dont la trompe retentit au loin. Quelques

mesures auparavant, les violoncelles ramènent délicieusement le motif du *lied* du Printemps.

Sieglinde revient à elle au moment où Hunding a rejoint Siegmund sur un pont de pierre. La Walkyrie le couvre de son bouclier. Mais Wotan apparaît dans un éclair. D'un coup de lance, il brise le glaive de Siegmund qui tombe alors frappé à mort par Hunding. D'un geste méprisant, le dieu foudroie ensuite ce dernier. Brünnhild se précipite vers Sieglinde, la hisse sur son cheval et fuit en toute hâte. Wotan, en fureur, se met à sa poursuite.

A l'orchestre passent et repassent les thèmes de la *Détresse*, de l'*Epée*, des *Walkyries*, du *Contrat*, des *Héros*, du *Destin* et de la *Douleur impuissante*.

*
* *

Le troisième acte se déroule sur le haut sommet d'une montagne. A gauche, un sapin gigantesque ombrage un éboulis de rocs.

Le prélude de cet acte est universellement célèbre sous le nom de *Chevauchée des Walkyries*. Ce morceau, d'une fougue endiablée, d'une puissance, d'un éclat incomparables, est l'une des inspirations les plus étonnantes de Richard Wagner. Il est entièrement construit sur le motif des *Walkyries*, déjà entendu au second acte, et sur un nouveau thème, celui de la *Chevauchée*.

Au milieu des nuées orageuses, les Walkyries arrivent, tour à tour, au galop de leurs coursiers, pour se réunir avant de monter ensemble au Walhall. Chacune d'elles porte un guerrier mort à l'arçon de sa selle.

Cette scène, avec les appels énergiques des vierges guerrières et leurs brefs dialogues, est d'une grande originalité.

Mais les Walkyries s'inquiètent de ne pas voir Brünnhild. Seule, en effet, elle manque au rendez-vous. Mais la voici qui accourt, soutenant Sieglinde. Wotan la serre de près. En quelques mots, Brünnhild explique à ses sœurs quelle est cette femme inconnue et elle essaie de les intéresser à son triste sort. Où fuir la colère du dieu ? Où se cacher ? Mais les Walkyries refusent de s'associer à la désobéissance de Brünnhild. Sieglinde, désespérée, à bout de forces, supplie la vierge de l'abandonner. Elle ne désire plus qu'une chose, rejoindre dans la mort son Siegmund bien-aimé. Mais Brünnhild lui révèle qu'elle porte dans son sein le gage sacré de l'amour du héros qui n'est plus. Brusquement, l'instinct maternel s'éveille dans la malheureuse et c'est elle, maintenant, qui supplie qu'on la sauve. Alors, Brünnhild se dévoue. Elle attendra son père pour donner à Sieglinde le temps de se réfugier dans la forêt où vit, couché sur son or, le dragon Fafner. Wotan n'ira pas la chercher en ce lieu.

Ici reparait le motif de l'*Anneau* et se fait entendre, pour la première fois, dans la *Walkyrie*, le thème du *Dragon*.

Brünnhild, en de nobles paroles, traduites éloquemment par la musique, encourage Sieglinde :

Va ! bravant tout danger,
Faim et fatigue, ronce et rocher.
Ris de tes maux, des âpres tourments !
Qu'un seul savoir en toi demeure :
Le plus sublime Héros,
Femme, grandit, caché dans ton sein.

A ce moment, doublant la voix, deux cors proclament un fier et admirable motif qui, dorénavant, dominera les deux dernières parties de l'*Anneau du Nibelung* : c'est celui de *Siegfried*.

La Walkyrie remet à Sieglinde les fragments de l'épée de Siegmund :

Conserve ces deux moitiés du glaive,
Près du corps de Siegmund ma main les a prises !
Qui brandira le fer reforge,
De moi reçoive son nom :
Siegfried, joyeux et vainqueur !

Le motif de l'*Epée* sonne aux trompettes, celui de *Siegfried* revient aux altos. Sieglinde, avec une émotion grandissante, bénit Brünnhild en une radieuse mélodie bâtie sur un thème qui servira, plus tard, de conclusion au *Crépuscule des dieux* et qui symbolise la *Rédemption par l'Amour*.

Au loin, on entend la voix de Wotan. Sieglinde s'enfuit en toute hâte, tandis que les Walkyries cachent, au milieu d'elles, Brünnhild toute tremblante.

Le dieu arrive plein de fureur et, tandis que plusieurs fois à l'orchestre, gémit le thème de sa *Douleur impuissante*, il menace ses filles qui osent dérober la coupable à ses yeux. Celle-ci, résignée, se décide enfin à paraître. Wotan l'accable de foudroyants reproches. Elle, sa fille bien-aimée, elle l'a trahi, elle a transgressé ses ordres. Et toujours, à l'accompagnement, pleure le motif de la *Douleur*. Dans un chant d'une merveilleuse beauté où l'on retrouve, vers le début, le thème de l'*Annonce de la Mort*, Wotan apprend à Brünnhild quel sera son châtiment :

Vis loin des cieux, loin du Walhall !
Tes pas n'iront plus vers les héros,
Mener les vainqueurs au divin séjour !
Aux banquets des dieux, fêtes célestes,
Ta main ne doit plus m'offrir l'hydromel !
Ma bouche oubliera ta bouche d'enfant !
Du peuple sacré tout te sépare !
Loin du tronc la branche morte est tombée !
Je romps ici notre lien.
De mes regards divins je te bannis !

Tu me dépouilles de tous tes dons ?

s'écrie douloureusement Brünnhild

Et Wotan lui répond :

Ton vainqueur va te les prendre !
Ici, sur ce roc, reste en exil !
Inerte et sans armes, dors ton sommeil !

En vain, les Walkyries intercèdent pour leur sœur. Le dieu reste inflexible. Il ordonne à ses filles de partir au plus vite. Outre le thème de la *Douleur*, qui se maintient toujours à l'orchestre, celui du *Contrat* reparait plusieurs fois dans ces pages.

Brünnhild reste seule avec Wotan, écroulée à ses pieds. Alternant avec une transformation du motif de la *Douleur*, confiée aux bassons, aux violoncelles et aux contre-basses, un autre thème, d'un non moins beau caractère, se fait entendre à la clarinette basse, puis au cor anglais. On le retrouvera, maintenant, presque jusqu'à la fin du drame, soulignant l'ardente *Supplication* de Brünnhild. La vierge se relève peu à peu et, à genoux devant son père, elle le conjure, en des phrases d'une déchirante expression, de lui éviter le suprême outrage. Elle n'est pas si coupable, car si elle a désobéi à l'ordre de Wotan, elle a obéi à sa volonté secrète. Mais le dieu n'accepte pas cette excuse. En dehors des thèmes de la *Supplication* et de la *Douleur*, on réentend les *leitmotive* de la *Malédiction*, du *Destin* et de l'*Amour*. Brünnhild, devant l'irrévocable volonté de son père, finit pourtant par accepter le châtiment; elle demande une seule grâce : que celui qui l'éveille soit, au moins, un brave. Et, mystérieusement, elle confie au dieu son dernier désir : Sieglinde va mettre au monde un fils ; que celui-là soit l'éveilleur promis. Au thème des *Héros* qui passe aux cors et aux bassons, succède celui de *Siegfried*, insinué par un cor. Wotan refuse.

Trop fier ton rêve ! Trop haut ton vœu !

A cet instant apparaît, chanté par les violons et les violoncelles, le motif caractéristique du *Sommeil* qui va bientôt peser sur Brünnhild.

La supplication de la Walkyrie se fait alors plus pressante :

Entends l'unique prière !
Ou brise ta fille embrassant tes genoux !
Détruis l'aimée ! écrase son corps !
Que sa chair sanglante empourpre ta lance !
Du moins, barbare, épargne-lui le suprême affront !
A ton appel qu'un feu se déchaîne !
Qu'il ceigne la roche, cercle embrasé !
Qu'il brille, qu'il brûle et broie dans ses dents,
Le lâche, qui ose, infâme,
Du roc de terreur approcher !

Uni au thème des *Walkyries* qui éclate, farouche, aux trompettes, à la

trompette-basse et aux trombones, voici un nouveau *leitmotiv*, celui du *Feu*, qui flamboie aux bois et aux cors. Wotan, saisi d'une émotion profonde, relève sa fille et la serre dans ses bras. Il exaucera son vœu héroïque.

Adieu, vaillante, ô noble enfant !
 Toi, de mon être, sainte fierté !
 Adieu, adieu, adieu !
 Dois-je éviter tes yeux,
 Et dois-je ne plus te faire accueil tendre et grave ?
 Dois-je ne plus te voir chevaucher à ma droite,
 Ou bien m'offrir la coupe ?
 Dois-je te perdre, toi que j'adore !
 O rire et bonheur de ma vie !
 Qu'un feu nuptial pour ta couche s'allume !
 Pareil n'a jamais flamboyé !
 Rouge splendeur défende le rocher ?
 Qu'un mur d'épouvante chasse le lâche !
 Que nul infâme n'ose approcher !
 Qu'un homme ici t'éveille seul,
 Plus libre que moi, le dieu !
 Ces yeux baignés de clarté,
 Ces yeux baisés tant de fois,
 Quand mon baiser payait ta vaillance,
 Et quand s'ouvraient pour le los des braves,
 Tes douces lèvres d'enfant !
 Ces deux yeux, soleils de mon cœur,
 Eclairs des jours de combat,
 Lorsqu'un espoir plus immense qu'un monde
 Brûlait mon sein d'éperdus désirs,
 D'angoisses sans mesure.
 Ma lèvre encore goûte leurs larmes,
 En l'adieu dernier du dernier baiser !
 Qu'à l'homme enviable brille leur feu !
 Pour moi, dieu misérable,
 A jamais ils se ferment !
 Le dieu qui s'écarte de toi,
 Te prend d'un baiser le divin !

Ce chant sublime, rehaussé par la plus enveloppante des orchestrations, est l'une des choses les plus émouvantes créées par le génie de Richard Wagner. Les thèmes du *Sommeil*, du *Feu*, de *Siegfried*, de la *Supplication*, du *Destin*, de la *Renonciation*, enchassés au milieu de figures d'accompagnement, toutes plus éloquentes les unes que les autres, forment la trame symphonique et psychologique de ces merveilleuses pages.

Wotan dépose un long baiser sur les paupières de Brünnhild. Un magique sommeil s'empare d'elle. Et, tandis que les cordes chantent l'adorable phrase par laquelle, tout à l'heure, il célébrait les yeux adorés de sa fille, le dieu conduit la vierge à l'abri d'un haut sapin, la couche doucement sur une roche moussue et, après l'avoir couverte du large

bouclier, il rabat sur son visage les blanches ailes du casque. Le motif du *Destin* se fait entendre à deux fois, celui du *Contrat* éclate à toute force et Wotan, saisissant sa lance, en frappe les rochers.

Lôgue (1), entends ! viens à ma voix !
Autrefois tu brûlais, brasier dévorant,
Jusqu'au jour de ta fuite, lueur ondoyante !
Comme jadis sois enchaîné !
Jaillis, mer flamboyante !
Défends le roc, rouge clarté !
Lôgue ! Lôgue ! ici !

De tous côtés jaillissent des flammes qui grandissent peu à peu, entourant d'un cercle redoutable la Walkyrie endormie. Comment rendre avec des mots l'impression inouïe que tout spectateur, même le plus profane, ressent à l'audition de cette extraordinaire fin d'acte. L'orchestre, littéralement, s'allume, flambe et pétille. Pendant que l'ondoyant thème de *Lôgue* vibre aux petites flûtes et aux harpes, les bois et les cors lancent celui du *Feu*, et des gerbes d'étincelles fusent du *glockenspiel* et du triangle. Wotan d'un geste souverain, étend son épieu :

Qui de ma lance craint la pointe,
N'aborde ce feu jamais !

Alors sous le motif du *Sommeil* dont l'apaisée mélodie plane, radieuse, sur toute la péroration, les cors et la trompette basse, puis les trompettes et les trombones, clament le thème de *Siegfried*, prophétisant ainsi la venue du héros futur qui réveillera la vierge endormie dans les flammes. Un peu plus loin les altos et les violoncelles ramènent la phrase de Wotan :

Ma lèvre encore goûte leurs larmes.

Les sonorités orchestrales diminuent peu à peu et s'éteignent dans un aérien pianissimo. Implacables, les trois notes du motif du *Destin* retentissent deux fois encore. Le dieu jette douloureusement un suprême regard sur Brünnhild, puis il disparaît au milieu du feu qui brûle haut et clair, protégeant la Walkyrie contre tout affront.

*
* *

Telle est cette œuvre admirable qui, des quatre partitions formant la gigantesque *Tétralogie* de l'*Anneau de Nibelung*, est la plus apte à être rapidement comprise et appréciée par un public français.

Sous l'affabulation mythique, les personnages mis en scène par Wagner sont tous profondément humains. Leurs passions et leurs douleurs nous

(1) Lôgue, le dieu du feu.

émeuvent et nous touchent, car ces dieux et ces héros aiment, souffrent et agissent en hommes, malgré le merveilleux de l'atmosphère légendaire qui les entoure.

Quant à la musique, elle passe tour à tour du charme le plus enlaçant à la grandeur la plus sublime. Des mélodies d'une richesse étonnante et toujours renouvelée, d'une extrême pureté de lignes, d'une lumineuse clarté, vivifient cette partition de la première à la dernière scène.

L'orchestration, de son côté, est un véritable enchantement. Traitée d'une façon prestigieuse, elle captive l'auditeur par des sonorités tantôt d'une exquise suavité, tantôt d'un éclat fulgurant. Jamais pourtant les instruments ne sont inutilement bruyants, jamais ils ne couvrent les voix. Lorsque l'œuvre est jouée comme elle doit l'être, c'est-à-dire avec l'orchestre complètement invisible, on ne perd pas un mot du chant.

« Il était réservé à Wagner d'unir le drame d'Eschyle à la symphonie de Beethoven », a écrit un jour Alfred Ernst. La *Walkyrie* est l'une des meilleures preuves de la justesse de cette affirmation.



A travers l'Ecole Française

A Fernand PINEAU-CHAILLOU.



La première Partition de Mireille

(Théâtre Lyrique. — Mars 1864)

La *Mireille* qui se joue partout, à Paris comme en province et à l'étranger, n'est pas la *Mireille* primitive, celle qui est sortie du cerveau du grand artiste auquel l'art français est redevable de *Faust*, de *Roméo et Juliette* et de tant d'autres belles inspirations. L'œuvre, telle que nous l'entendons aujourd'hui, est indignement mutilée. M. Carvalho a coupé, ajouté, *tripatouillé*, et Gounod, trop aimable et trop faible, a laissé faire. Tous les musiciens n'ont pas la fermeté de caractère de l'illustre auteur de *Sigurd*. Gounod a accepté ces compromis, à contre-cœur, il est vrai, mais il les a acceptés. Il y aurait un chapitre bien curieux à écrire sur l'influence néfaste de M^{me} Miolan-Carvalho sur Gounod. Si le compositeur, dans ses œuvres, a fait à la virtuosité des chanteurs de ces concessions qui paraissent aujourd'hui ridicules, c'est à la pression de M^{me} Carvalho qu'il a cédé. S'il a laissé mutiler *Mireille*, s'il a consenti à ajouter à cette œuvre exquise de déplorables banalités, c'est M^{me} Carvalho qui doit en être rendue responsable.

Mireille fut jouée au Théâtre Lyrique le 19 mars 1864. Michel Carré avait extrait de l'admirable poème de Mistral un livret d'opéra suivant assez exactement l'œuvre provençale. Le succès du nouvel opéra de Gounod fut très modéré. La presse se montra sévère. Scudo, l'ébouriffant critique de la *Revue des Deux-Mondes*, fit un article qui serait à citer tout entier comme un modèle de bêtise. Bornons-nous seulement à reproduire ce passage :

« La figure idéale de *Mireille* a été complètement défigurée par le pinceau gris de M. Gounod. La partition est remplie de phrases boiteuses, laides, tourmentées, écrites avec une prétention et un style qui en double l'ennui. Rien de plus commun et de plus prosaïque que la phrase par laquelle

M. Gounod traduit le dialogue charmant : *Ainsi, plus que ta sœur, tu me trouves gentille ?* »

« O musique, où es-tu ? » s'écrie le sieur Scudo. Et il termine son article en disant : « Vive Verdi ! car il y a plus de musique dans *Rigoletto* que dans toutes les œuvres de Gounod. » Pauvre homme ! A force d'insulter Wagner, Berlioz et Gounod, il est devenu fou furieux.

Dans l'œuvre de Gounod, *Mireille* semble occuper la même place que le *Pardon de Ploërmel* dans l'œuvre de Meyerbeer. L'analogie entre ces partitions est frappante, — les deux sujets sont une paysannerie, mais le livret de *Mireille* est de beaucoup supérieur à celui du *Pardon*, — et il y a dans les deux opéras la même recherche de musique descriptive. Seulement, on n'a pas touché à l'œuvre de Meyerbeer, tandis qu'on a porté sur celle de Gounod une main sacrilège. Les exemplaires de la première version de *Mireille* en 5 actes sont assez rares ; aussi, bien des musiciens l'ignorent-ils complètement. Une analyse de la partition primitive pourra donc offrir un certain intérêt.

L'ouverture, chaude, vibrante, colorée, est restée la même. De même, le joli chœur de la cueillette, d'une grâce toute juvénile, la belle phrase d'entrée de *Mireille*, d'un sentiment si pénétrant, d'une déclamation lyrique si juste, existent dans la première comme dans la seconde version. A la scène II, signalons une importante différence. La valse vulgairement brillante : *O légères hirondelles...* est absente. Elle a été rajoutée, après coup, sur la demande de M^{me} Carvalho. La scène III, remplie par le délicat duo entre *Mireille* et Vincent, n'a subi nul remaniement.

Aucun changement au second acte qui est resté l'un des meilleurs de la partition, avec le pittoresque duo de *Magali*, la jolie chanson de Taven, les énergiques couplets d'Ourrias et le magnifique *moderato* de Ramon : *Et quand Noël voyait, devant la table sainte...* Il est fâcheux que l'air de *Mireille* contienne, à son début, un point d'orgue détestable, et se termine par un *allegro* vulgaire.

C'est au troisième acte que les modifications deviennent importantes. Le premier tableau de cet acte représente le *Val d'Enfer*, site sauvage où demeure Taven. Il nous fait assister au meurtre de Vincent par Ourrias.

Les récits de ce dernier sont assez expressifs, mais les chœurs de la première scène sont franchement mauvais. Voilà certes une coupure tout indiquée. Le duo entre les deux amoureux de *Mireille*, malgré quelques passages d'une forme conventionnelle, ne manque pas d'allure. Il faut y remarquer surtout la phrase sauvage d'Ourrias : *Tu veux donc que ma main te ploie !!* Le bouvier frappe Vincent de son trident. Le vannier est recueilli par Taven qui maudit Ourrias.

Le second tableau nous amène sur les bords du Rhône. Ourrias, poursuivi par le remords, erre sur le rivage en proie à des idées funèbres. Il appelle

le passeur; l'écho seul lui répond. Mais du fleuve, qui roule lourdement ses flots, s'élèvent, peu à peu, des formes indécises : ce sont les *Trèves*, c'est-à-dire, d'après les légendes provençales, les spectres des noyés engloutis sous les eaux. Ourrias, fou de terreur, hèle encore le passeur. Celui-ci arrive enfin. Le bouvier monte dans le bateau, mais les eaux du Rhône grondent et se soulèvent et la faible barque coule avec ses passagers. Au point de vue purement musical, ce tableau est des plus réussis ; on doit lui réserver une place d'honneur dans l'œuvre complet de Gounod. Il contient de délicieux effets d'orchestration, des sonorités ravissantes qui l'entourent d'une atmosphère d'intense poésie. L'appel d'Ourrias et son renvoi par l'écho est un épisode heureusement trouvé. Les deux chœurs de fantômes, chantés au loin, sont d'un très bel effet. Le premier, en *si majeur*, est confié seulement aux ténors, le second, en *la bémol*, exclusivement aux soprani. Il est vraiment incroyable que M. Carvalho se soit permis de supprimer entièrement ce troisième acte.

Le quatrième acte contient aussi deux tableaux. Avec ses bribes, on a, dans la seconde version, constitué le troisième acte. Le premier tableau se passe dans la cour de la bastide de Ramon. Il débute par un charmant chœur de moissonneurs, qui demanderait, pourtant, à être écourté. Ramon, resté seul, déplore dans un bel *andante*, la passion de sa fille pour un vaurien sans fortune et s'éloigne. Dans la coulisse, on entend Mireille fredonner un fragment de la chanson de Magali ; Vincenette survient et annonce à Mireille que son amoureux est blessé. Mireille prend la résolution de partir pour les Saintes. Le rôle de la sœur de Vincent a été supprimé. On en a donné la partie à Taven, avec qui se chante maintenant le duo : *Ah ! parle encore, achève*. Le second tableau nous transporte dans le *Désert de la Crau*. Il est précédé d'un prélude, d'un grand intérêt descriptif, qui ramène, dans sa première partie, le commencement de l'ouverture et se compose, ensuite d'un pittoresque solo de hautbois, qui n'a plus le moindre sens à sa nouvelle place. Dans la vaste plaine aride, sous le soleil brûlant, le petit pâtre en gardant ses chèvres, égrene sa chanson naïve qui, par l'« ambiance » du lieu, revêt une couleur qu'elle n'a plus dans la cour de la ferme où on la fait chanter aujourd'hui. Mireille, en marche vers l'église lointaine des Saintes Marie de la Mer, arrive près de l'enfant endormi et chante sa gracieuse cavatine : *Heureux petit berger*. Elle se remet en marche, mais le soleil la blesse de ses rayons ardents. Devant ses regards hallucinés passe la vision des Saintes. Ce passage est fort beau, notamment la phrase : *Est-ce Jerusalem ?* Epuisée, Mireille finit par tomber sur le sable, mais l'énergique enfant, après quelques moments d'abattement, se relève et reprend sa route, en chantant un *allegro* plein d'enthousiasme : *En marche ainsi que Maguelonne...*

Nul changement dans les premières pages du cinquième acte, aujourd'hui 2^e tableau du troisième. Les mutilations recommencent dans le duo entre

Vincent et Mireille. La banale phrase : *La foi de son flambeau divin*, ressasée, d'abord en solo par les artistes, ensuite en ensemble, n'existait pas d'abord. Cet *adjutorium* malheureux a été introduit, quand on a changé le dénouement du grand poète provençal avec le plus étonnant sans gêne. Pour plaire aux âmes sensibles, on a fait vivre Mireille afin de lui permettre d'épouser Vincent. Je ne sais pourquoi Marguerite continue à mourir ; elle pourrait très bien se marier, à la fin, avec Faust, et, en bonne Allemande, faire tous les ans un enfant qu'elle n'aurait pas besoin de faire disparaître. Roméo devrait, lui, prendre un antidote et quitter les caveaux, bras dessus bras dessous, avec sa Juliette ! Cela plairait assurément à une certaine partie du public, mais l'Art, dans tout cela ? La musique est sœur de la poésie et doit marcher de pair avec elle lorsqu'elle s'inspire de ses chefs-d'œuvre. Les librettistes ayant déjà dénaturé *Faust*, *Hamlet*, *Mignon*, ont pensé qu'ils pouvaient agir de même avec *Mireille*, Mistral n'étant pas à la hauteur de Shakespeare et de Goethe.

Mais revenons à la scène finale primitive. Dans l'église, on entend s'élever un cantique sur le thème liturgique du *Lauda Sion*. Mireille, affaissée dans les bras de Vincent, après la phrase : *Sous tes regards mon cœur tressaille d'aise*, commence à divaguer et croit que le jour de ses noces est arrivé. Ici se place un *moderato en si bémol* d'un très beau mouvement : *Sainte ivresse, divine extase*, dont le thème est ensuite repris, en un ensemble d'un grand effet, quand Ramon et le peuple font leur entrée. Mireille expire en murmurant une phrase délicieuse :

Voyez, l'onde étincelle,
La mer est calme et le ciel bleu...

Vincent tombe à genoux près d'elle avec un cri de désespoir. Alors, dans les airs, une voix de soprano laisse tomber ces mots :

O Mireille, suis nous vers le divin séjour :
Viens goûter dans les cieux la douceur infinie,
Et la grâce ineffable et l'ivresse bénie
De l'éternel amour !

Le rideau tombe sur quelques mesures d'un chœur entonné sur le thème du *Lauda Sion*.

*
*
*

La partition primitive de *Mireille*, en cinq actes, a une tout autre allure que la version réduite en trois actes. Cet opéra, d'une poésie si intense, d'une distinction d'idées si remarquable, d'un coloris orchestral si pittoresque, n'a pas certaines grandes envolées de *Faust* et de *Roméo*, cela est incontestable, mais il possède un charme pénétrant et délicat qui a bien, lui aussi, son prix. Malheureusement, avec les mutilations qu'on lui a fait subir, il

est impossible de juger sainement *Mireille*, et bien des personnes qui ignorent la vraie partition trouveront mon admiration quelque peu exagérée. Mais qu'il vienne un jour où un directeur parisien, intelligent et artiste, se décide à reprendre *Mireille* telle qu'elle a été primitivement conçue, en n'y faisant que de rares coupures dans certains chœurs, d'une valeur plus que contestable, et dans certains passages de virtuosité complètement démodés aujourd'hui, en l'encadrant de décors bien appropriés, en la rajeunissant d'une mise en scène nouvelle, et l'on verra alors le public étonné de la révélation, mettre *Mireille*, sinon au dessus, du moins sur le même rang que *Faust* et que *Roméo*. (1)



(1) Ces lignes datent de 1895. Depuis qu'elles ont été écrites le directeur que je souhaitais s'est trouvé en M. Albert Carré qui a repris *Mireille* d'un façon à peu près complète. Pourquoi n'a-t-il pas joué l'œuvre en son intégrité? La valse et le duo : *La foi de son flambeau divin*, — les deux choses les plus mauvaises de la partition qui n'existent pas dans la version primitive, — ont été conservés. Par contre, au dénouement deux importants passages n'ont pas été rétablis. Cela est parfaitement regrettable. Il appartenait à M. Carré de donner au public l'occasion d'entendre *Mireille* telle que Gounod l'a écrite sans concession au mauvais goût. Je veux espérer que l'éminent directeur de l'Opéra-Comique accomplira, un jour ou l'autre, cet acte de justice.

The first of these is the fact that the United States is a young nation, and its history is therefore a history of growth and development. The second is the fact that the United States is a nation of immigrants, and its history is therefore a history of the struggle for assimilation and the creation of a new American identity. The third is the fact that the United States is a nation of free men and women, and its history is therefore a history of the struggle for freedom and the expansion of the rights of citizenship.

The fourth is the fact that the United States is a nation of pioneers, and its history is therefore a history of the struggle for the conquest of the West and the expansion of the nation's territory. The fifth is the fact that the United States is a nation of inventors, and its history is therefore a history of the struggle for technological progress and the improvement of the human condition.

The sixth is the fact that the United States is a nation of reformers, and its history is therefore a history of the struggle for social and political change and the improvement of the lives of the people. The seventh is the fact that the United States is a nation of dreamers, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the American dream and the achievement of the nation's potential.

The eighth is the fact that the United States is a nation of heroes, and its history is therefore a history of the struggle for greatness and the achievement of the nation's destiny. The ninth is the fact that the United States is a nation of visionaries, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the nation's vision and the achievement of the nation's goals.

The tenth is the fact that the United States is a nation of leaders, and its history is therefore a history of the struggle for leadership and the achievement of the nation's greatness. The eleventh is the fact that the United States is a nation of followers, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the nation's vision and the achievement of the nation's goals.

The twelfth is the fact that the United States is a nation of dreamers, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the American dream and the achievement of the nation's potential. The thirteenth is the fact that the United States is a nation of visionaries, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the nation's vision and the achievement of the nation's goals.

The fourteenth is the fact that the United States is a nation of leaders, and its history is therefore a history of the struggle for leadership and the achievement of the nation's greatness. The fifteenth is the fact that the United States is a nation of followers, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the nation's vision and the achievement of the nation's goals.

The sixteenth is the fact that the United States is a nation of dreamers, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the American dream and the achievement of the nation's potential. The seventeenth is the fact that the United States is a nation of visionaries, and its history is therefore a history of the struggle for the realization of the nation's vision and the achievement of the nation's goals.



DJAMILEH

(Opéra-Comique. — Mai 1872)

—•••—

Djamileh ! ce doux nom d'Orientale n'éveille, sans doute, que peu de souvenirs. L'opéra qui porte ce titre est inconnu de la foule insouciant. Quant aux musiciens, y en a-t-il beaucoup à l'avoir lu soigneusement ?

Pourtant, *Djamileh* est une partition exquise et son auteur n'est autre que celui de *Carmen* et de l'*Arlésienne*. Au près de ses deux immortelles sœurs, *Djamileh* fait bonne figure. Cet opéra-comique est infiniment supérieur, à mon humble avis, aux *Pêcheurs de perles* et à la *Jolie fille de Perth*. Ces deux ouvrages contiennent de belles pages, il est vrai, mais aussi combien de faiblesses et de concessions au public ! Bizet, en les écrivant, n'avait pas encore complètement dégagé sa personnalité. Le petit acte qui nous occupe est, au contraire, une œuvre absolument originale et de haute valeur.

Djamileh fut jouée le 22 mai 1872 à l'Opéra-Comique. Le succès, très franc de la première, ne se maintint pas. Les auditeurs d'alors étaient encore peu aptes à saisir les beautés de cette musique. Après dix représentations, l'œuvre de Bizet disparut de l'affiche. Depuis, elle n'y a plus figuré. Il est grande temps qu'elle y reprenne place. Naturellement, on jeta à la tête du compositeur l'accusation de « wagnérisme ». Certains critiques émirent des jugements absolument invraisemblables. Un seul exemple ; écoutons M. Félix Clément, l'amusant auteur du *Dictionnaire des opéras* : « La musique que M. Bizet a écrite sur ce livret est si extraordinaire, si bizarre, en un mot si désagréable, qu'on dirait qu'elle est le résultat d'une gageure. Egaré sur les traces de M. Richard Wagner, il a dépassé son modèle en bizarrerie et en étrangeté. La succession des sons et des accords, les procédés harmoniques de l'accompagnement, n'appartiennent, la plupart du

temp^r, à aucun système de composition connu et classé. » Je m'arrête; cela suffit.

Le livret de *Djamileh* a été inspiré à M. Louis Gallet par la *Namouna*, d'Alfred de Musset. Certes, il n'y avait pas de quoi faire un opéra avec le poème de l'auteur de *Rolla*; aussi le librettiste a-t-il été forcé de développer son sujet. L'intrigue peu animée et reposant, presque entièrement, sur l'analyse délicate d'un sentiment, contribua, peut-être, à la chute primitive de *Djamileh*. Aujourd'hui, il n'en serait pas ainsi. Cette étude psychologique n'ennuierait personne. La musique, d'ailleurs, est là pour lui donner une grande intensité de vie. Voici, en quelques mots, le sujet du poème.

Le jeune seigneur turc Haroun vit, désœuvré et dégoûté de tout, dans son palais. Il ne croit à rien, pas même à l'amour. Tous les mois, il change de favorite. Cette fois-ci, il a pour maîtresse une ravissante fille, *Djamileh*. Il se sent un réel penchant pour elle, mais il ne veut pas y céder. Le mois est écoulé, et il ordonne à son intendant, Splendiano, de lui amener d'autres femmes à choisir. Celui-ci, qui aime *Djamileh*, pousse son maître dans cette voie. Cependant la jeune fille est toute triste. Elle est amoureuse d'Haroun et refuse la liberté qu'on lui offre. Splendiano déclare cependant sa passion à *Djamileh*. Désespérée, elle lui promet de lui appartenir si Haroun la repousse définitivement. Elle obtient de Splendiano, qui se croit sûr de l'insouciance de son maître, d'être présentée, le soir même, voilée à Haroun à la place de la nouvelle favorite. La chose a lieu mais, à un moment, *Djamileh* se trahit. Haroun, d'abord, se fâche et la repousse; mais enfin, touché de tant d'amour, il lui ouvre de nouveau ses bras.

Bizet a écrit, pour cet opéra, une ouverture assez développée. C'est un brillant *allegro*, en mouvement de marche, que l'on retrouve plus tard dans la partition, au moment de l'entrée des esclaves. *Djamileh* débute par un chœur de coulisses vraiment ravissant. *Pianissimo*, la mélodie se détache confiée aux soprani et rythmée par le tambour de basque sur un accompagnement à bouches fermées des ténors et des basses. Les chants se rapprochent, puis, diminuant d'intensité, meurent peu à peu. La rêverie d'Haroun est un morceau de premier ordre. L'idée mélodique est délicieuse. Le dessin obstiné des triolets à l'accompagnement lui donne une saveur toute particulière. Haroun, entouré de la vapeur odorante qui s'échappe de son narguileh, part sur les ailes du rêve pour les pays enchantés. *Djamileh* paraît; elle traverse lentement la salle et sort après avoir jeté un regard plein d'amour sur son maître qui ne s'aperçoit de rien. L'entrée de la jeune fille est soulignée à l'orchestre par une très belle phrase passionnée et triste, comme savait les écrire Bizet, chantée, dans le grave par les cordes. Cette phrase, digne pendant de celles de *Carmen* et de *l'Arlésienne*, peut être considérée comme le *leitmotiv* de *Djamileh*.

Après une reprise du chœur de coulisses, on trouve un duo entre Haroun et son intendant Splendiano. Il contient plusieurs passages remarquables. D'abord la profession de foi d'Haroun :

Mon âme est un désert et si, par aventure,
Une fleur s'y cachait, il faudrait, je t'assure,
Pour la faire sortir brillante du néant,
Plus d'une goutte d'eau, mon cher, un océan !

Bizet a écrit sur ces vers un récit admirable, conçu dans un sentiment très moderne et très vrai. Il est accompagné par un délicat dessin d'orchestre qui en augmente encore la beauté.

L'*allegro* : « L'inconnue, celle que l'on n'attend pas », est assez bien trouvé, mais son développement en ensemble est vieux jeu et détonne un peu dans cette charmante partition. Il y a là une coupure tout indiquée. Les couplets : « Tu veux savoir si je préfère », ont trouvé place dans le recueil des mélodies du maître. C'est une inspiration charmante. La tonalité de *sol bémol majeur* succédant, au moment du refrain, à celle de *fa dièse mineur*, produit un délicieux effet. Signalons aussi, à la fin du second couplet, la modulation de *sol bémol* en *mi majeur* ramenant fort heureusement la phrase : « L'inconnue, celle que l'on n'attend pas. »

Voici le thème de Djamileh qui retentit, de nouveau, à l'orchestre. La jeune fille vient souper avec son seigneur et maître. Le récit où elle raconte le rêve qu'elle a fait est d'une mélancolie pénétrante qu'augmente encore la tonalité mineure. L'ensemble qui suit est bien traité, mais il n'a pas la saveur personnelle qu'offrent les pages précédentes. Dès qu'il veut sortir des sentiers battus, Bizet s'élève ; s'il veut suivre les chemins ordinaires, son inspiration ne s'éteint pas mais elle devient plus commune. Aussi bien retrouvons-nous vite des morceaux à admirer sans restrictions comme le 3/4 : « Je ne demande rien, mon maître », d'une charmante simplicité, puis l'espèce de ballade à laquelle l'auteur a donné le nom de « Ghazel » et qui est une petite merveille. Ce numéro, plein d'originalité et de couleur, peut subir sans désavantage la comparaison avec la « Habanera », la « Séguedille » ou la « Chanson bohème », de *Carmen*.

Citons, maintenant, un intéressant mélodrame, un joli chœur des amis d'Haroun, une chanson sans accompagnement chantée dans les coulisses par les ténors et les basses, enfin le *lamento* de Djamileh, page d'une tristesse indicible et déchirante, qui mérite de compter parmi les plus belles de Bizet. Le morceau le plus saillant que l'on trouve ensuite est « La Danse de l'Almée », d'une facture très originale. Elle est accompagnée par un chœur, fort pittoresque lui aussi. Les couplets que chante Splendiano sont d'un bon style d'opéra comique. Enfin, après un beau

mélodrame, on arrive au duo final superbement traité. L'*andantino* en *ré bémol* d'Haroun : « Si j'ai dit que j'aimais », est délicieux, plein d'une grâce insouciant et légère, bien dans le caractère du jeune seigneur blasé qui se fait un jeu de l'amour. L'accompagnement de ce fragment mérite aussi d'être remarqué. Il ramène le motif de l'*allegretto* du trio. Je signale aux gens friands de rapprochements la ressemblance du *leitmotiv* de Des Grieux, dans *Manon*, avec un fragment de ce thème. La phrase : « Si l'amour était un mensonge » ; celle de Djamileh : « Que m'importe aujourd'hui, avant d'aller dormir sous la vague profonde » ; l'*andantino* : « L'amour était ma vie », sont les autres points culminants de ce beau duo.

Une dernière fois, le motif de Djamileh se fait entendre et la jeune fille, repoussée par son maître, tombe évanouie. Les yeux d'Haroun se dessillent alors, il ne résiste plus et il cède à l'amour tout puissant et vainqueur. La phrase qu'il chante en pressant Djamileh sur son cœur est très passionnée. J'aime moins l'unisson qui termine l'acte. Ecrit dans la formule italienne, il choque dans l'ensemble de l'œuvre.

Cette partition chaude, vivante, colorée, nous jette en plein Orient avec une rare intensité. Elle abonde en détails ravissants et délicats, enfin elle est fort intéressante au point de vue harmonique. Quant à la mélodie, elle jaillit de source et coule avec une abondance sans pareille. A partir de *Djamileh*, Bizet est en pleine possession de son génie ; l'*Arlésienne* et *Carmen* ne feront que l'affirmer davantage.

Eh bien, voilà une partition, bien française celle-là, que les directeurs laissent dans le plus profond abandon. Il leur serait pourtant facile de la reprendre au lieu de perdre un temps précieux à jouer des insanités ou des non-valeurs.

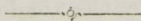




SIGURD

(Théâtre de la Monnaie, de Bruxelles — Janvier 1884)

(Académie Nationale de Musique — Juin 1885.)



L'histoire de *Sigurd* est, pour les jeunes compositeurs, une des plus éloquentes leçons de choses que je connaisse. Cette œuvre attendit douze ans avant de pouvoir être jouée. L'Académie de Musique, comme toujours bien inspirée, refusa obstinément de la représenter et elle ne l'inscrivit à son répertoire qu'après le brillant succès obtenu par Reyer au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles.

Le sujet de *Sigurd* a été tiré par MM. Camille du Locle et Blau des *Eddas* scandinaves où Wagner avait, lui même, puisé l'idée première de la *Tétralogie*. L'opéra de Reyer condense, en les dénaturant quelque peu, les deux dernières parties de *L'Anneau du Nibelung*: *Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux*. Les librettistes français ont remanié à leur gré les amours de Sigurd avec Brünnhild et Gudrune qui, dans leur poème, est devenue Hilda. Ils ont fait condamner Brünnhild au sommeil, non plus pour avoir défendu contre Odin le père de Sigurd, Siegmund, comme dans *L'Anneau du Nibelung*, ou le guerrier Agnar, comme dans les *Eddas*, mais bien Sigurd lui-même. Pareille modification a pour conséquence fatale d'abréger singulièrement le châtiment de la Walkyrie. Enfin, d'une façon générale, ils ont adouci tous les caractères. Les deux livrets de *Sigurd* et de la *Tétralogie* sont un frappant exemple de l'abîme qui sépare la conception d'un sujet identique chez des esprits français et allemands. Il est de vérité courante, — sans contrôle naturellement, — que la simplicité est l'apanage des premiers et la complication celui des seconds. Or, ici, on est forcé d'admettre le contraire. C'est le poète allemand qui l'emporte en simplicité sur les librettistes français. En veut-on une preuve? Wagner endort la Walkyrie sur une roche moussue, à l'ombre d'un haut sapin, au som-

met d'une montagne que Wotan entoure de flammes. Camille du Locle et Alfred Blaun'ont pas trouvé cela suffisant. Ils ont enfermé leur Brünnhild dans un fantastique palais où des animaux de pierre jettent par la bouche du feu et de la fumée ; de plus, ils ont placé ce palais en Islande, au milieu d'un lac, qui, tout à coup, se met à bouillonner et dont l'approche est défendue par toutes sortes de monstres, des Kobolds, des Elfes, des Walkyries, etc., etc. Enfin, la conquête de la guerrière n'est plus promise, comme dans la légende, au guerrier brave entre les braves qui n'a jamais connu la peur, mais bien à celui qui a gardé intact sa robe .. d'innocence. Franchement, de quel côté est la vraie simplicité ?

La partition de *Sigurd*, qu'une méchante langue, — je n'oserais l'affirmer, mais je crois bien que c'est Monsieur Massenet, — appela un jour la *Tétralogie du pauvre*, est une de celles qui marquent une date dans l'histoire de la Musique française. Œuvre de transition, elle n'est déjà plus le vieil opéra si elle n'est pas encore le vrai drame lyrique. Mais, d'allures indépendantes, elle fut la première à faire entendre à l'Académie de musique des accents vraiment nouveaux et émancipés. Si l'on se reporte à l'époque où cet ouvrage fut conçu et écrit (1866-1872) on est forcé de reconnaître que Reyer se montrait alors franchement novateur en adoptant sans timidité, sinon avec adresse, le système des *leitmotifs* qui, sous la géniale impulsion de Richard Wagner, apportait à la Musique un si puissant moyen d'expression.



L'ouverture de *Sigurd*, très brillamment écrite dans la forme wébérienne, est excessivement développée. Elle ne comprend pas moins de vingt pages de la réduction pour piano. Dès les premières mesures éclatent, dans un *allegro* emporté, en *ré* mineur, le thème farouche chargé d'évoquer la sombre figure d'*Attila* qui, dans le drame, joue un rôle occulte. Après avoir retenti dans les deux premières pages cette phrase brutale fait place p. 3, m. 8 et 9 à un simple appel des trompettes composant le motif *héroïque* de Sigurd. Quelques fragments du thème d'*Attila* reviennent pour s'effacer, presque aussitôt, devant un bel *andante*, embryon du chœur à bouches fermées des elfes, au second acte, murmuré ici par le quatuor. La clarinette puis le cor font entendre alors une phrase mélancolique, puis, p. 4, m. 12 et 13 le hautbois laisse tomber les trois notes pénétrantes du *leitmotiv* d'*Hilda*, par lesquelles débute l'adorable mélodie chantée par Sigurd avant de s'élancer à la conquête de la Walkyrie. Le hautbois, que le cor vient doubler au bout de quelques mesures, déroule ce chant qui se répète une seconde fois aux mêmes instruments et aux basses. Tout s'éteint sur un vaporeux *painissimo* des flûtes, du hautbois et des harpes. Le thème d'*Attila* rugit, de nouveau, dans toute sa férocité mais, cette fois, en *fa*

dièze mineur. Il disparaît au bout de vingt mesures. Une phrase d'une allure joyeuse et guerrière, celle du chœur des Burgondes au 1^{er} acte, est maintenant ramenée à satiété dans des tons différents. Le quatuor redit ensuite le mystérieux motif du chant des *Elfes*. Alors la clarinette et ensuite la flûte et le violoncelle exposent p. 16, m. 12 et suivantes la noble phrase de la *Condamnation de Brünnhild*. L'ouverture se termine dans un déploiement de toutes les forces orchestrales par des retours du thème d'*Attila*, de celui du chœur des Burgondes et de la fanfare du héros.

L'œuvre est divisée en quatre actes et neuf tableaux. Le décor du premier représente une salle du burg de Gunther. Une courte introduction nous fait faire connaissance p. 21, m. 1, 2, avec la sonnerie de cors qui sert de *leitmotiv* au roi des Burgondes, et ramène, page suivante, le thème d'Hilda, si expressif dans sa brièveté. Celle-ci, sœur de Gunther, vient de refuser la main d'Attila, roi des Huns. En ce moment, elle est occupée, avec ses compagnes et sa nourrice Uta, à broder des étendards pour les guerriers. Mais elle est toute triste, car un songe est venu l'effrayer. Uta, en le lui expliquant, prononce le mot de mariage, aussitôt Hilda proteste : elle veut rester vierge, car elle aime Sigurd qui, jadis, en des jours de défaite, l'a sauvée de l'esclavage. La nourrice, experte en l'art de la magie, prédit à la jeune fille que Sigurd viendra bientôt et qu'il l'aimera. Ces pages peuvent compter parmi les meilleures de l'œuvre. Le premier chœur de femmes est, il est vrai, d'un tour un peu banal, mais tous les récits d'Hilda et d'Uta sont d'une fort belle déclamation et d'une forme très neuve pour l'époque. A remarquer, notamment, une phrase d'Hilda : *J'ai refusé le trône d'Attila.....* pleine d'une adorable mélancolie. Tout le morceau qui suit et dans lequel la jeune fille confie à sa nourrice son amour pour Sigurd est, lui aussi, d'une dramatique et fière expression. Cette scène est, malheureusement, défigurée au théâtre par les coupures maladroites qu'on y pratique. Au milieu du chœur des femmes, il y a un joli effet de sonnerie de cors dans le lointain. Dans ces pages, le thème d'*Hilda* et la fanfare *héroïque* de Sigurd reparaissent plusieurs fois à l'orchestre. Une gracieuse phrase des soprani amène, après quelques mots d'Uta, la reprise du chœur du début. Les femmes sortent. Les couplets par lesquels la nourrice avertit Hilda de la venue prochaine de Sigurd et lui apprend qu'elle a préparé pour lui un infailible breuvage d'amour, ne manquent pas d'originalité. Outre le thème du *Héros*, deux nouveaux *leitmotiv* se font entendre ici. L'un p. 56, m. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, commencé par les cordes et les bois, continué par la clarinette, s'applique à Uta, non pas à la nourrice, mais à la *magicienne* ; l'autre, celui du *Philtre*, apparaît au chant p. 56, m. 10, 11, 12, 13, 14. Commencée en *ré mineur*, chaque strophe module bientôt en son correspondant majeur pour finir sur la dominante. Celle-ci, deux mesures avant la cadence, subit une altération

passagère qui suffit pour donner à cette péroration une couleur très caractéristique.

Mais voici qu'éclate, en une marche sonore, le joyeux motif de l'ouverture. Le thème de *Gunther* sonne en valeurs augmentées. Le roi arrive de la chasse avec ses guerriers et les envoyés du roi des Huns, venus pour demander la main d'Hilda. Maintenant, c'est l'heure du festin, mais, dès le lendemain, Gunther doit partir pour une expédition lointaine. Il veut aller réveiller la Walkyrie Brunehild condamnée par Odin à demeurer endormie dans un palais de flammes, jusqu'à ce qu'un homme, assez courageux pour affronter des dangers terribles, vienne la délivrer. Gunther demande à son compagnon, le guerrier Hagen — dont le thème est exposé p. 73, dernière mesure — de lui dire, une fois encore, la légende de la Vierge. Les quelques phrases chantées par le Roi sont d'une large déclamation. La légende contient des passages réellement inspirés, en particulier celui où revient le motif de la *Condamnation*, si vite devenu populaire. A l'accompagnement de la dernière strophe, on trouve p. 92, m. 5, 6, 7, un nouveau thème, celui des *Kobolds*. Le chœur des guerriers : *Le froid, le feu* est, lui, d'une regrettable vulgarité. Le festin terminé, les envoyés d'Attila se lèvent. Ils sont caractérisés par un thème qui s'affirme aux trombones, aux violoncelles et aux contrebasses p. 99, m. 7 et suivantes. En un petit quatuor, chanté *a capella*, ils demandent au roi de présenter encore à Hilda les vœux d'Attila. Gunther leur répond par une phrase pleine d'envergure. Le chœur des guerriers saluant l'entrée de la princesse est d'une jolie couleur. Les ambassadeurs renouvellent la demande du roi des Huns ; ils font valoir sa puissance et sa gloire, mais la jeune fille persiste dans sa résolution. A l'accompagnement de toute cette scène reparaissent les motifs des *Envoyés* et d'*Attila*. Le récit de Gunther déclarant que la résolution de sa sœur doit être respectée est fort expressif. Le roi des Burgondes lève de nouveau sa coupe en l'honneur d'Attila et de ses hôtes. Tout à coup, au dehors, on entend retentir l'héroïque fanfare spéciale à Sigurd. Hagen, — son motif se retrouve p. 115, m. 16, 17, p. 118, m. 3 et suivantes et, en valeurs diminuées, p. 117, m. 3 et 4, — va s'enquérir et revient annonçant qu'un guerrier inconnu veut parler à Gunther.

Sigurd entre. Dans un récit à la fois brillant et simple, il provoque le roi qui, comme lui, veut conquérir Brünnhild, et il dit qui il est. Le nom du héros produit une vive sensation dans l'auditoire. L'étonnement et le respect de tous se manifestent par un superbe chœur, très habilement construit. Dans un air de grande allure, Gunther répond à Sigurd qu'il n'a pas oublié le service rendu à sa sœur, et il lui offre son amitié. Sigurd l'accepte. Le serment qu'ils échangent donne naissance à un ensemble de ténor et de baryton sans grand intérêt. Mais voici que la clarinette, puis la petite flûte et les violons, murmurent le motif du *Philtre* suiv. presque

aussitôt de celui de la *Magicienne*. Hilda s'approche de Sigurd et lui tend un breuvage préparé par la nourrice. Reprise de l'ensemble du serment, cette fois avec adjonction des chœurs. Le thème des *Envoyés d'Attila* fait une dernière réapparition. L'un des ambassadeurs remet à Hilda, de la part du roi des Huns, un lourd bracelet d'or. Si jamais Attila le reçoit d'elle il accourra pour la défendre ou bien pour la venger. A l'orchestre passent et repassent des bribes des motifs du *Philtre*, de la *Magicienne* et d'*Attila*. Cependant Sigurd a bu le breuvage. Aussitôt il se sent brûler d'amour pour la sœur de Gunther. En une adorable phrase, soutenue par la mélodie qu'il chantera tout à l'heure au 2^e acte, égrenée, ici, d'abord par les flûtes, auxquelles viennent bientôt s'adjoindre le quatuor en sourdines et les cors, Sigurd exprime l'émotion qui le pénètre. Il a, maintenant, complètement oublié son désir d'épouser la Walkyrie et il propose à Gunther de l'aider à conquérir Brünnhild. Par contre, après la victoire, le roi des Burgondes lui donnera la récompense qu'il demandera. Le motif d'*Hilda* revient encore, nous confiant quelle est cette récompense. Deux nouveaux thèmes se rencontrent dans ces pages, l'un, aux violons et aux altos, p. 155 m. 10 et suiv., d'un rythme saccadé a trait à la conquête de la Walkyrie ; l'autre, exposé à trois reprises par le basson, p. 156 au 9/8 et p. 157, et que l'on réentendra, dorénavant, d'une façon abusive, est celui de la *Victoire* de Sigurd. L'acte se termine par une reprise, avec les chœurs, du serment d'amitié.

Le second acte se passe en Islande ; au premier tableau, dans une forêt sauvage, non loin de la mer. Les quelques mesures du prélude sont bâties sur deux thèmes, celui de la prière des Druides p. 168, m. 4 et suivantes, puis la phrase de cor, même page, m. 13 et suivantes, première esquisse de l'hymne à Freia. La prière : *Dieux terribles...* est d'une grandeur farouche ; quant à l'invocation du vieux druide : *Et toi, Freia...*, rehaussée par un fort bel accompagnement, elle est d'une pureté de lignes admirable. Dans tout le début de cet acte passe le souffle vivifiant de Gluck, sans qu'on puisse, d'ailleurs, citer la moindre réminiscence de l'auteur d'*Iphigénie*. Le chœur des prêtres recommence, mais varié, cette fois, par un nouvel accompagnement, au milieu duquel un trait chromatique descendant des flûtes et des violons, puis des clarinettes et des altos produit un très curieux effet. Le motif *héroïque* éclate aux cors et aux bassons. Au loin, on entend les voix de Gunther, de Sigurd et de Hagen qui, sur le thème saccadé, signalé p. 155, s'avancent en chantant à la conquête de Brünnhild. Interrogés, ils proclament hautement leur dessein. C'est en vain que les druides et la foule essaient de les effrayer ; ils restent inébranlables dans leur résolution. Les différents chœurs, interrompus, à deux fois, par la reprise du trio des guerriers sont d'un tour fort pittoresque. Le grand prêtre, après un beau récit : *Un seul, de Brünnhild rompra l'enchantement...* déclare, dans un délicat *andante en mi majeur*, délicieusement accompagné par les flûtes,

les harpes, la clarinette et les violons que, seul, un héros vierge peut délivrer la Walkyrie. Le druide, suivi de tous les siens, s'éloigne pour aller chercher le cor sacré qui doit faire surgir du lac le palais de flammes. Les trois compagnons se regardent alors. La situation ne manque pas ici d'une certaine drôlerie. Gunther et Hagen laissent suffisamment voir qu'ils ne remplissent pas la condition requise. Par bonheur, Sigurd, lui, a gardé *son âme ingénue*... et le reste aussi. Couvert du casque de Gunther, dont il jure de laisser la visière rabattue, il éveillera Brunehild et l'amènera au roi. Les deux strophes du héros franc se font remarquer par leur accent juvénile et leur élégante facture. A l'accompagnement reparait p. 217, 219, 220 le motif de *Sigurd victorieux*. Celui de *Gunther* lui répond, quand le roi promet au jeune homme de combler ses vœux. Dans le lointain, mais se rapprochant peu à peu, s'élève un nouveau chœur à la gloire d'Odin, d'une inspiration sereine. Le grand-prêtre revient ; il remet à Sigurd le cor enchanté et lui fait ses dernières recommandations dans un *andante mosso* en *ré bémol* qui vaut la peine d'être particulièrement cité. Il ordonne ensuite à Gunther et à Hagen de regagner leur patrie. Les chœurs s'éloignent en reprenant la prière à Odin. Dans ces pages retentit encore le motif de la *Marche à Brünnhild*. Resté seul, Sigurd songe à Hilda sa bien-aimée. Après un récit d'une admirable expression s'exhale de ses lèvres la douce cantilène, si bien écrite pour la voix de ténor en l'amoureuse tonalité de *sol bémol majeur* et dont on a déjà admiré, dans l'ouverture, la grâce exquise et le profond sentiment. A l'orchestre gémit plusieurs fois le motif d'*Hilda*. Mais ces tendres souvenirs ne détournent pas longtemps Sigurd de sa tâche héroïque. Il saisit le cor et lance le premier appel. Alors, commence tout une scène féerique. Les trois nornes, penchées sur une fontaine, montrent au jeune guerrier le linceul qu'elles lavent pour lui. Ensuite ce sont des Kobolds qui l'assaillent, puis des Walkyries l'entourent et bataillent contre lui. La base symphonique de ces pages est formée par trois thèmes à 3/8, celui des *Kobolds*, apparu, déjà, au 1^{er} acte, à l'accompagnement de l'un des couplets de la légende, celui des *Nornes* p. 241, m. 1 et suivantes et enfin p. 242, m. 18, 19, 20, une autre phrase qui s'applique aux *Êtres fantastiques*.

Au deuxième appel du cor le décor change. Sigurd se trouve transporté sur les bords d'un lac endormi sous la pâle clarté de la lune. Des Elfes sortent des roseaux et entourent le héros de leurs danses lascives. Mais sur lui la volupté n'a pas plus de prise que la crainte. Très loin, à bouches fermées, les soprani et les ténors murmurent la pénétrante mélodie esquissée, à deux reprises, dans l'ouverture. L'effet est d'une intense poésie. Pour la troisième fois Sigurd sonne du cor. Le lac se transforme alors en une mer de flammes, au milieu de laquelle s'élève le burg enchanté. Sigurd, bravement, se précipite dans la fournaise pendant que retentit son thème de *Victoire*.

A l'orchestre passent et repassent les motifs des *Nornes*, des *Kobolds* et des *Etres fantastiques*.

Les vapeurs se dissipent ; les sonorités s'apaisent et, dans la salle du burg enchanté, Brünnhild apparaît endormie sur un lit de repos. Le prélude qui berce le sommeil de la guerrière est une magnifique page orchestrale. Il est construit, en partie, sur une phrase d'une admirable venue exposée d'abord par la clarinette puis par les bassons, reprise ensuite par les flûtes, le cor anglais et la clarinette et symbolisant la *Délivrance* de la Walkyrie. On retrouve aussi, dans ce prélude, deux retours du thème des *Etres fantastiques*. Sigurd entre dans la salle, conduit par les Nornes, dont le bref motif se fait réentendre, suivi aussitôt de celui de la *Victoire*. Le héros admire la beauté de la Vierge puis, rabattant soigneusement sur son visage les ailes du casque, il étend son épée sur la Walkyrie et la réveille. Alors, tandis que chante à l'orchestre la sereine mélodie de *Brünnhild délivrée*, la fille d'Odin salue la splendeur du jour, la Terre maternelle, et bénit les dieux dans un air d'une large et juste déclamation. A certain moment, p. 268, reparaissent à l'accompagnement les motifs de la *Victoire* de Sigurd et d'*Hilda*. La déesse cherche ensuite quel est le vaillant qui l'a réveillée. Ici revient, sous un rythme différent, la *Marche à Brünnhild*. Apercevant Sigurd toujours immobile, à l'écart, sous la visière baissée du heaume de Gunther, elle l'interpelle en une phrase d'une douceur enveloppante, ramenant en *ré bémol* le thème de la *Condamnation*. Puis, dénouant sa ceinture, elle la donne à son libérateur et lui jure amour et fidélité. La phrase : *A ton foyer, paisible, assise*, est d'une touchante simplicité. Après avoir murmuré, une seconde fois, le début du *larghetto* : *La Walkyrie est ta conquête...* Brünnhild s'étend sur la couche et se rendort. Sigurd place alors son épée entre la Vierge et lui et, dans un récit fièrement appuyé par les cuivres, il fait serment de respecter celle qu'il a conquise pour Gunther. Il ordonne ensuite aux esprits qu'il a vaincus de le transporter au burg du roi des Burgondes. Aussitôt le palais s'écroule et le lit de repos se change en une nacelle que des cygnes entraînent sur le lac. A l'orchestre éclate le motif des *Etres fantastiques*. Le rideau tombe sur ceux de *Brünnhild délivrée* et de *Sigurd victorieux*.

Le troisième acte est divisé en deux tableaux. Un jardin du burg de Gunther sert de cadre au premier. Un gracieux prélude fait entendre, sussuré par les bassons et les cors, le motif du chœur des esprits de l'air par lequel débute le tableau. Le thème d'*Hilda* gémit au hautbois et à la clarinette ; enfin, celui de *Sigurd victorieux* commence à revenir avec une persistance qui finit, bientôt, par énerver l'auditeur le plus patient. Au moment où le rideau se lève, réapparaît le motif de la *Magicienne*. Tout là-haut, dans le ciel encore sombre, voltige un léger murmure d'esprits invisibles conviant Gunther à venir recevoir la Walkyrie des mains de Sigurd.

Ce petit chœur, sans accompagnement, est ravissant. Arrivent Uta et Hilda. Les appels des divinités aériennes ont éveillé la vieille nourrice ; elle se doute que quelque chose d'important va se passer. Le thème de *Gunther* gronde à l'orchestre. Le roi s'avance à son tour. Les deux femmes se cachent. De nouveau s'élève le chœur invisible. Une délicieuse phrase, commencée par la clarinette, continuée par les violons, contribue à donner à tout ce passage un caractère vaporeux tout à fait en situation. On la trouve pour la première fois p. 289 m. 4 et suivantes. Tout à coup, dans le jour qui commence à poindre, Gunther aperçoit sous un bosquet Sigurd veillant sur Brünnhild, toujours endormie. Le héros rend au roi ses armes et le quitte après lui avoir déclaré qu'il viendra bientôt lui réclamer le prix de ses exploits. L'exclamation de Gunther : *Grands dieux, sous l'abri du bouleau !* soutenue par les thèmes de *Brünnhild délivrée* et de la *Victoire* est d'un accent heureusement rendu. Par contre, l'*allegretto* de Sigurd est moins intéressant. Le début en est tapageur et la persistance des mêmes motifs à l'accompagnement devient fastidieuse.

Resté seul, Gunther contemple la Walkyrie et pousse un cri de joie d'un large caractère. Nouveau petit chœur des Esprits disant, pour toujours, adieu à la déesse exilée sur la terre et réapparition de la gracieuse phrase signalée précédemment. Mais voici que Brünnhild s'éveille. Elle s'étonne d'abord, de ne plus voir à ses côtés le guerrier à la visière baissée, qu'elle considère, désormais, comme son époux. *Piano* le basson redit le motif de *Sigurd victorieux*. Gunther s'avance et, hardiment, se donne à la Vierge comme son libérateur. Celle-ci hésite à le suivre. Est-ce bien lui qui a forcé le palais de flammes ? Gunther le lui affirme et il se nomme avec orgueil. Brünnhild ne pouvant soupçonner une fraude, se résout à reconnaître Gunther comme étant l'époux que lui destinent les dieux. Pourtant, c'est à regret qu'elle se laisse entraîner dans le burg. Aucun élan de son être ne l'attire vers Gunther. Toute cette scène est superbe et magistralement conduite. Les différents passages chantés par le roi ont un caractère rude et emphatique, bien dans la donnée du personnage. A remarquer surtout le *maestoso* : *Les bords que vous foulez, reine, sont votre empire...* curieusement accompagné par un trait des bassons, des violoncelles et des contrebasses et le *poco piu mosso* : *O Brünnhild, jamais vierge tant désirée !...*, suivie d'une élégante phrase de la flûte, des altos et des violoncelles. Reyher a rendu avec un charme et une noblesse vraiment rares toutes les phrases qu'il a confiées à Brünnhild. Un bel ensemble termine ce duo. A l'orchestre reviennent les motifs de *Gunther* et de *Brünnhild délivrée*. Quant à celui de la *Victoire* de Sigurd, il proteste, continuellement, contre l'imposture du roi des Burgondes.

A peine Gunther et Brünnhild sont-ils sortis qu'Uta et Hilda entrent en scène. Cette dernière est toute joyeuse de ce qu'elle vient d'apprendre

et elle laisse éclater son bonheur dans un air plein d'une juvénile allégresse mais quelque peu conventionnel. La nourrice recommande le secret à la jeune fille. Uta, elle, voit l'avenir sous un sinistre aspect. Le thème d'*Attila* revient p. 322 comme une sombre menace.

Le second tableau est occupé par les fêtes du double mariage qui se célèbre, devant le Rhin, sur une terrasse du burg de Gunther. C'est la partie la plus faible de l'œuvre. Elle ne contient guère que des remplissages, qui ne sont pas tous d'un bien vif intérêt, et elle est orchestrée d'une manière fort bruyante. Un jour ou l'autre il est probable qu'on supprimera ce tableau qui n'est pas, en réalité, nécessaire à la marche du drame. Il débute par un chœur dialogué d'une animation joyeuse. Laboureurs, soldats, chasseurs, mariniers, femmes, enfants, s'en vont à leurs différents travaux. Tout à coup, retentissent des appels de trompettes. Les bassons et les contrebasses, p. 337, font entendre le thème brutal de *Hagen*. Celui-ci annonce au peuple que le roi va épouser la Walkyrie et il lui ordonne de se réjouir. L'*andante mosso*, où reparait encore le motif de *Hagen*, est bien déclamé. Quant au chant d'allégresse : *Semons ces bords...*, il est d'une allure brillante mais vulgaire qui lui a, d'ailleurs, immédiatement assuré la popularité. Cet air est repris par les chœurs. Après une nouvelle sonnerie de trompettes, le thème de *Brünnhild déliorée* chante, attristée, à la flûte, au hautbois et à la clarinette. Quand Hilda entre en scène, son élan de joie du précédent tableau est ramené à l'orchestre. A l'arrivée du roi et de sa fiancée retentissent les motifs de *Gunther* et de la *Marche à Brünnhild*. Ce dernier revient encore, plusieurs fois, dans les pages qui suivent. Les guerriers, les femmes, les laboureurs offrent ensuite des cadeaux à la reine. Ces différents chœurs ne manquent pas d'un certain coloris. La jolie phrase apparue p. 313 se retrouve ici, à deux fois, diversement orchestrée. Le *Pas guerrier* est une page intéressante, d'un rythme vigoureux. Il est précédé d'un court récit de Hagen qui vaut la peine d'être signalé. Au moment où, triste et résignée, la Walkyrie déclare qu'elle est prête à suivre Gunther aux autels des dieux, Sigurd arrive et réclame Hilda comme récompense. Le roi la lui accorde avec joie et dit à Brünnhild d'unir les mains du héros et de sa sœur dans la sienne. Un coup de tonnerre retentit dans le ciel serein. Uta s'inquiète de ce présage. Le rideau tombe sur une reprise, par les chœurs, du chant : *Semons ces bords...* Du divertissement à la fin de l'acte on retrouve, à l'accompagnement, les motifs de *Brünnhild déliorée*, d'*Hilda*, de *Gunther*, de la *Magicienne*, enfin le thème *héroïque* de Sigurd et celui, obsédant, de la *Victoire*.

Le drame se dénoue plusieurs mois après, sur une autre terrasse du burg de Gunther, près d'une fontaine. Le prélude expose, d'abord, un nouveau motif appelé, semble-t-il, à caractériser la *Tristesse* qui s'est emparée de Brünnhild, puis vient, commencé par le hautbois et continué par les flûtes

et les violons, le thème du chœur de femmes qui ouvre le 4^e acte. La nuit tombe. Des servantes vont puiser l'eau à la fontaine. Elles babillent et se donnent des nouvelles de ce qui se passe dans le palais : un mal mystérieux ronge la reine et la consume. Ce chœur, délicieusement accompagné, est tout à fait charmant, bien qu'on puisse lui reprocher, parfois, une prosodie quelque peu défectueuse. La reine s'avance ; aux violons et aux altos le thème de la *Tristesse* souligne sa lassitude morale, encore mieux exprimée par des récits de la plus pure beauté, de l'expression la plus vraie. Brünnhild n'a pu arriver à aimer Gunther ; tout son être se sent attiré vers Sigurd. Et la déesse déchue rougit de cet amour adultère, car elle ne se doute pas que les décrets d'Odin ont été violés. Ce long monologue est le point culminant du rôle de Brünnhild. Malheureusement, on ne l'entend au théâtre que mutilé par d'indignes coupures. Il contient, pourtant, des choses superbes, notamment l'*andante en mi majeur* : *O palais radieux...* d'une résignation pleine de noblesse ; l'*andante mosso* : *Mais considère en ta justice...* et enfin l'ardente supplication : *Pitié! Je suis déesse!*... Une aimable phrase de clarinettes et de bassons accompagne l'entrée d'Hilda. La jeune princesse commence par s'inquiéter tendrement de la cause de la mélancolie de Brünnhild, mais bientôt elle cesse de feindre. Elle s'est aperçue de l'amour qui pousse fatalement Brünnhild vers Sigurd et elle est jalouse. Pour enlever toute espérance à la femme de Gunther, elle lui apprend que Sigurd n'a que de l'indifférence pour elle, que c'est lui qui l'a conquise, et que, néanmoins, il l'a livrée à Gunther pour obtenir sa main, à elle, Hilda. Dans un moment d'amour, Sigurd a révélé ce secret à sa femme et lui a fait don de la ceinture virginale de la déesse. Terrifiée d'abord, cette dernière comprend vite que Sigurd doit être sous l'influence d'un charme et, à son tour, elle accable Hilda. Cette scène entre les deux femmes est admirablement traitée ; la déclamation lyrique en est fort belle et les caractères sont tracés de main de maître. Parmi les passages les plus réussis, signalons tout le début du discours d'Hilda, l'ensemble : *Sigurd m'aime!* et le récit de Brünnhild : *Mes larmes ont pourtant touché le ciel sévère*. Ça et là, on retrouve à l'orchestre le motif héroïque de Sigurd, celui de sa *Victoire*, ceux de *Brünnhild délivrée* et d'*Hilda*. L'accompagnement interrogatif qui, au 3^e acte, soutenait les hésitations de la Walkyrie devant Gunther, reparait p. 429.

La nuit est tout à fait venue. A l'orchestre passent les thèmes de *Gunther* et de *Hagen*, qui surviennent. Brünnhild, dans un éclat de colère, superbement rendu, crie à son époux sa haine et son mépris, puis elle rentre dans le burg. Tout là-bas, dans les profondeurs de la forêt, les cors font retentir les échos du motif du roi des Burgondes. Les guerriers partent pour une chasse aux flambeaux en laissant éclater une joie bruyante. Hilda, tremblante, avoue à son frère la terrible indiscretion dont elle vient de se

rendre coupable. Sur les conseils de Hagen, elle part pour emmener son époux loin du burg de Gunther. Mais Hagen hait Sigurd; il souffle la vengeance dans le cœur du roi et il s'offre à lui pour tuer le héros. Tous les deux se cachent derrière un pan de muraille, car ils viennent d'apercevoir Sigurd. C'est là encore une excellente scène à laquelle le public ne porte pas assez d'attention. Les phrases de Hagen ont une énergie farouche et des rythmes brutaux qui caractérisent bien le personnage. Le récit où Gunther exprime ses remords est, aussi lui, un fragment de valeur. Les thèmes qui reviennent dans ces pages sont ceux de *Gunther*, de *Hagen* et la fanfare du héros.

Sigurd entre accompagné par un délicat chant de flûtes qui fait place bientôt au motif de la *Condamnation* de la Walkyrie, gémé par les clarinettes. La pensée du guerrier s'envole, mélancoliquement, vers la déesse qu'il voit, tous les jours, subir dans les pleurs l'amour de Gunther, et il se reproche presque de l'avoir éveillée de son sommeil tranquille. Cette rêverie est encore une inspiration de tout premier ordre, d'une poignante tristesse et d'une variété rythmique que l'on regrette de ne pas trouver plus souvent dans les autres morceaux de l'ouvrage. Mais voici qu'un exquis dessin, murmuré par les flûtes, émerge de l'orchestre; de nouveau reparait le motif de la *Condamnation* et Brünnhild, vêtue de blanc, les cheveux ornés de fleurs de verveine et de sauge, s'avance vers Sigurd. Elle l'entraîne vers la source et lui fait prononcer certaines paroles qui rompent les enchantements. Le charme s'évanouit et les deux prédestinés tombent dans les bras l'un de l'autre. Ce duo est un pur chef d'œuvre de grâce et de noblesse. Le compositeur a atteint ici le beau absolu. Dans toute la musique française il est peu de pages qui valent celles là. La mélodie en *la bémol*: *Des présents de Gunther, je ne suis plus parée...* est d'une simplicité, d'une pureté de lignes qu'on ne saurait trop admirer. Précédant et suivant ce merveilleux passage les clarinettes redisent le ravissant dessin apparu, pour la première fois, au 3/4 de la p. 463. Il accompagne encore toute la scène, si délicieusement orchestrée, de la fontaine, où les voix s'entremêlent de la manière la plus captivante et la plus habile. L'enchantement qui pesait sur Sigurd a disparu, tout s'éclaire pour lui. Au hautbois, aux violons et aux violoncelles, puis à tout l'orchestre exulte le thème de *Brünnhild délivrée* qui revêt ici, une signification particulièrement éloquente puisque cet instant est pour la déesse une seconde libération. Le motif d'*Hilda* essaie, p. 473, m. 3, 4, une timide protestation. La Walkyrie salue, à nouveau, son vainqueur, comme elle l'avait salué lors de son réveil, par le chant d'abandon : *La Walkyrie est ta conquête*, puis les voix de Brünnhild et de Sigurd s'unissent en un chaleureux unisson après lequel les bassons et les cuivres proclament solennellement le thème de la *Victoire*. Au loin on entend retentir le chœur des chasseurs. Sigurd part pour provoquer Gunther dont le thème caractéristique domine maintenant à l'orchestre.

Gunther sort de sa cachette et donne à Hagen l'ordre de frapper Sigurd. Tous les deux s'élancent sur les traces de ce dernier. A ce moment Hilda reparait, toute inquiète. Brünnhild lui révèle le danger que court Sigurd et elle la supplie de sauver le héros. Hilda, folle de jalousie, refuse d'abord mais elle finit par consentir à condition que la Walkyrie s'engage par serment à ne plus revoir Sigurd. Brünnhild accepte. Mais il est trop tard. Dans cette scène farouche, dramatiquement rendue, on trouve une phrase d'une envolée sublime, celle où Brünnhild supplie le ciel de la replonger dans le sommeil. A l'orchestre reparaissent successivement les motifs d'*Hilda* et d'*Attila*.

On rapporte Sigurd mortellement blessé. La Walkyrie expire avec lui. Les dernières paroles de Brünnhild sont précédées par un retour à la clarinette de la phrase : *O Dieux qui lisez dans mon âme !* Le motif de *Sigurd victorieux* subit p. 491, m. 17, 18, une transformation. Il revient encore p. 492, m. 4 et p. 493, m. 1, dit par la clarinette, dans sa forme première, mais avec une altération qui lui donne un aspect d'infinie tristesse. Les cris de colère et de douleurs de la foule apprenant que Sigurd vient d'être assassiné sont précédés d'un tragique unisson des clarinettes, des bassons et des cordes. Le héros arrive soutenu par deux guerriers. Le récit : *Portez-moi, compagnons, là-bas où les étoiles...* sous lequel deux altos soli, puis le cor, ramènent l'unisson du duo d'amour est d'une réelle grandeur. Hilda, désespérée, se précipite sur son frère en le menaçant. Hagen veut la frapper mais le roi le retient. Hilda donne à Uta le bracelet qu'Attila lui a jadis envoyé. La nourrice le portera au roi des Huns qui viendra la venger. Cette courte scène est vigoureusement déclamée mais elle est orchestrée d'une façon tellement bruyante qu'il est impossible d'en entendre un mot. Le thème d'*Attila* reparait sous les imprécations d'Hilda prophétisant la venue du roi des Huns. Quand la jeune femme tend à Uta le bracelet qui doit rappeler à Attila sa promesse, le cor anglais et le violoncelle solo, auxquelles se joignent la flûte et le hautbois, laissent à trois reprises, tomber, désespérées, les notes du motif d'*Hilda*. Un bûcher a été formé. On y pose les corps de Sigurd et de Brünnhild. Au-dessus de la flamme on voit monter au Walhall, unis dans la même étreinte, le héros et la Walkyrie, pendant que les chœurs les saluent par l'unisson du duo du 4^e acte. Le rideau baisse sur le motif de la *Victoire* de Sigurd.

*
* *

Ce qu'il faut surtout admirer dans *Sigurd*, c'est la parfaite appropriation de la musique au drame, c'est une superbe déclamation lyrique, c'est la sincérité éloquente d'un musicien bien personnel qui sent juste et qui écrit comme il sent, sans s'inquiéter des partis pris d'école. L'inspiration de Reyer, tantôt d'une exquise poésie, tantôt d'une héroïque grandeur, mais

toujours noble et saine, est d'une étonnante richesse. Dans cette partition les idées mélodiques jaillissent avec une abondance et une spontanéité rares. *Sigurd* pourrait fournir amplement matière à trois opéras. Par contre, la facture est le côté faible de l'ouvrage. Il manque à l'éminent compositeur le libre maniement des formes contrapuntiques. Aussi, n'a-t-il pas tiré du système des *leitmotive* tout le parti désirable. Ses thèmes ne se transformant presque jamais, leur répétition finit par lasser l'auditeur ; de plus, ils n'arrivent pas à faire partie intégrante de la trame symphonique qui reste constamment très lâche. L'orchestration est souvent tapageuse, plus souvent encore lourde, épaisse et d'une teinte monotone ; parfois, pourtant, on y rencontre de ravissants passages, des éclaircies radieuses. L'harmonie, en général, offre peu d'intérêt. Ce n'est pas dans *Sigurd* qu'il fait chercher des accords nouveaux, de curieuses agrégations de notes.

M. Camille Saint-Saëns s'exprima, un jour, en ces termes choisis, sur l'œuvre de son collègue de l'Institut : « Ça fourmille d'idées, mais que c'est donc mal *foutu* ! » Le reproche contraire serait celui qu'on pourrait, semble-t-il, faire à M. Saint-Saëns. C'est donc presque uniquement par la splendeur de l'Idée, par la beauté de l'inspiration, que vaut l'opéra de Reyer. Et ce n'est pas si peu. Une superbe femme, même vêtue de loques, reste quand même une superbe femme.

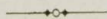
Sigurd est, je le veux bien, la partition d'un musicien de « métier » médiocre ; c'est, en revanche, l'œuvre, — le chef-d'œuvre même, — d'un artiste de génie.





MANON

(Opéra-Comique — Janvier 1884)



Après Eve, Marie-Magdeleine, Salomé, pécheresses de l'antiquité, M. Massenet voulut chanter les courtisanes du dix-huitième siècle et il jeta son dévolu sur celle qui semble le plus incarner cette époque tranquillement dissolue : Manon. Le célèbre roman de l'abbé Prévost resté, malgré les années et l'évolution du goût littéraire, si vivant et si jeune, grâce au grand souffle de vérité et d'humanité qui le traverse, offre un sujet particulièrement favorable à la musique. Aussi avait-il déjà tenté un compositeur. Le fabricant attiré de l'Opéra-Comique pendant quarante ans, aidé de son associé ordinaire pour le livret, j'ai nommé Auber et Scribe, firent, en effet, représenter, en 1856, un ouvrage dont la donnée avait été fournie par *Manon Lescaut*. Cet opéra comique n'avait aucune valeur ; son succès fut de courte durée. Celui que M. Massenet a écrit sur le même sujet n'est pas fait, lui non plus, pour barrer la route aux musiciens qui voudraient essayer de traduire les aventures de l'héroïne de l'abbé Prévost. En effet, bien que l'opéra comique de l'auteur du *Roi de Lahore* puisse être considéré comme étant, jusqu'ici, son œuvre maîtresse, on est bien forcé de reconnaître qu'il ne rend que très imparfaitement la Manon Lescaut aimante et perfide, dépravée et naïve du roman. Le poème que les librettistes, MM. Meilhac et Gille, ont tiré du chef-d'œuvre de l'abbé Prévost est fade et incolore. Ils ont atténué tous les caractères, édulcoré les situations et cela, j'en suis bien certain, sur la demande de M. Massenet qui, désireux avant tout de plaire au public et de ne pas risquer de bataille véritable, voulait bien profiter de la vogue persistante de *Manon Lescaut* pour lancer son opéra, mais, bien entendu, sans essayer de se mesurer avec ce qui fait son grand

mérite : la vérité des caractères, la peinture exacte des mœurs d'une époque. La *Manon* de M. Massenet pourrait aussi bien se passer sous l'Empire, la Restauration, le Gouvernement de Juillet ou la troisième République qu'au dix-huitième siècle. Pour peindre cette dernière période, le musicien s'est contenté de certains rythmes dans le goût d'alors. Ce n'est vraiment pas suffisant. *Manon* est devenue, dans l'opéra, une fille relativement honnête — elle n'a que deux amants : des Grieux et M. de Brétigny, et non pas ensemble, mais successivement — ; le chevalier, lui, est un bon jeune homme de la plus scrupuleuse honnêteté, qui mange avec sa maîtresse la modeste somme de trente mille livres et qui, s'il se décide à jouer, le fait, du moins, le plus loyalement du monde ; Lescout, enfin, n'est plus le frère de *Manon*, mais un simple cousin et tous ses côtés « casquette à trois ponts » sont soigneusement passés sous silence. Le dénouement, lui-même, a été profondément modifié par les librettistes. *Manon*, d'après eux, expire sur la route du Havre, et non plus dans les solitudes de la Louisiane. Il y avait, cependant, pour un musicien, de belles pages à écrire en suivant avec exactitude le récit de l'abbé Prévost. Les paysages du Nouveau-Monde pouvaient donner lieu à de superbes développements symphoniques. Il est fâcheux que M. Massenet se soit ainsi volontairement privé d'une source réelle d'inspiration, et ait préféré adopter un dénouement de la plus complète banalité. La chose est regrettable plus encore pour lui que pour nous car, ce faisant, il a prouvé qu'il avait plutôt le don d'esquiver habilement les situations que de les traiter. Pour bien juger la *Manon* de M. Massenet, il faut essayer d'oublier la *Manon Lescout* de l'abbé Prévost. L'opéra et le roman n'ont, en réalité, de commun que les noms des personnages et l'extériorité de certaines scènes. Parlons donc de l'opéra comique de M. Massenet comme s'il avait été écrit sur un livret du propre cru de MM. Meilhac et Gille.

*
* *

Les parties dialoguées, — assez peu nombreuses d'ailleurs, — de *Manon* sont accompagnées constamment par des mélodrames. A ce propos, quelques critiques ont parlé d'innovation et prôné le génie inventif de M. Massenet. Rendons à César ce qui appartient à César. En soulignant les dialogues de son opéra comique de dessins d'orchestre, M. Massenet n'a rien inventé du tout. Il n'a fait que renouveler une intéressante tentative faite par un musicien modeste, mais de grand talent, M. Aristide Hignard, dans sa partition d'*Hamlet*, gravée depuis 1868, mais non jouée encore, malheureusement. Si mes confrères ignorent ce bel ouvrage, M. Massenet, lui, a su tirer profit de sa lecture.

Le premier acte qui se passe à Amiens dans la cour d'une hôtellerie est précédé d'un prélude construit avec différentes phrases de la partition mais non, chose bizarre, des plus importantes. C'est d'abord, lancé à toute

force, le motif de la *gavotte* qui sert de préface au 1^{er} tableau du 3^e acte ; apparaît ensuite, aux flûtes, la *Chanson de route* des archers au dernier acte. Puis, dans un *andante sostenuto* à 6/8, la clarinette déroule la phrase chantée par des Grioux à l'hôtel de Transylvanie, sur de beaux vers d'Alfred de Musset dérangés par les librettistes : *Manon, sphinx étonnant, véritable sirène...* La péroraison en est reprise, *fortissimo*, par le quatuor. Une transformation de la *Chanson de route* se fait entendre alors aux flûtes et le morceau se termine par un retour au violoncelle solo de la phrase écrite sur les vers du chantre des *Nuits*.

L'acte s'ouvre par une scène dans le goût de l'ancien opéra comique. Le financier Guillot de Morfontaine, vieillard ridicule et galant, M. de Brétigny et trois donzelles sont en train de faire la fête dans un pavillon ; ils s'impatientent après l'hôtelier qui tarde à les servir. Ce début est lestement écrit mais n'offre, en somme, aucun intérêt. Arrive Lescaut, en compagnie de deux autres gardes du corps ; il vient attendre sa cousine que le coche doit conduire à Amiens pour entrer au couvent. Un thème très rythmé, confié aux altos, silhouette p. 32, m. 14 et 15, la physionomie de Lescaut qui chante quelques phrases pleines de gaieté. La scène de l'arrivée du coche avec le brouhaha de la foule et le caquetage des voyageurs ne sort pas des données conventionnelles. Seule, l'orchestration accuse une différence avec les œuvres jusqu'ici en honneur à la salle Favart. Alors, tandis que la clarinette amène le motif de la phrase : *Je suis encore tout étourdie*, que l'on entendra tout à l'heure, Manon fait son entrée. Lescaut, dont le thème paraît de nouveau, l'accueille avec rondeur. Le morceau par lequel la jeune fille raconte son voyage contient quelques jolis détails mais il manque de simplicité et de spontanéité. Il renferme certain dessin vocal en doubles croches d'un goût déplorable. A l'accompagnement, revient par deux fois, la phrase : *Je suis encore tout étourdie* qui chante toujours à la clarinette quand Manon assise tranquillement sur un banc, pour attendre Lescaut, attire les regards de Guillot de Morfontaine. Le vieux galantin fait à la jeune fille une déclaration qui n'obtient aucun résultat. Le *trio*, chanté sans accompagnement par les petites femmes : *Revenez, Guillot, revenez*, est fort gai. Le retour de Lescaut fait fuir Guillot. Mais le jeu réclame le garde de corps ; il quitte sa cousine après lui avoir fait un petit sermon assez amusant dans la bouche d'un pareil drôle. Le motif qui lui est spécial se retrouve dans ces pages. Restée seule, Manon jette un regard d'envie sur le pavillon. Les toilettes de Javotte, de Poussette et de Rosette l'ont éblouie. La phrase : *Je suis encore tout étourdie* reparait à nouveau. Les regrets de Manon à la pensée qu'elle va entrer au couvent sont, au début, heureusement rendus, mais la fin, qui contient un saut d'octave du plus désagréable effet, est bien inexpressive.

Le chevalier Des Grioux s'avance. Le violoncelle expose, p. 88, m. 1, 2

et 3, le thème chargé de le désigner, phrase plus emphatique que vraiment belle et que l'on réentendra désormais à satiété. Le récit du jeune homme, tout à la joie de revoir bientôt son père, est soutenu par le même motif. Tout à coup, le chevalier aperçoit Manon et il en tombe immédiatement amoureux. Plus heureux que Guillot, il séduit la jeune fille et il la décide à partir avec lui pour Paris dans l'équipage que le financier a mis à la disposition de Manon. Ce duo renferme de charmants passages. A l'accompagnement revient assez souvent un motif, apparu, pour la première fois, au violon solo, au 9/8 de la p. 92. Ce thème semble vouloir symboliser l'irrésistible *Séduction* émanant de Manon ; il possède une grâce enlaçante et perverse, une morbidesse lascive qui chatouille l'oreille d'une délicieuse titillation. Cette phrase, l'une des plus caractéristiques du talent de M. Massenet, n'a rien d'élevé et de noble, mais son inspiration, purement sensuelle, offre un irrésistible attrait. Tout le commencement de la scène entre Manon et Des Grieux est réussi. Il est regrettable que l'exclamation du chevalier : *Enchanteresse au charme vainqueur*, écrite en partie sur le thème de la *Séduction*, soit gâtée, en sa période à 12/8, par une prosodie déplorable. La réponse de Manon : *Je ne suis qu'une pauvre fille* est d'une jolie simplicité. A l'orchestre passent des rappels de la phrase : *Allons, Manon, plus de chimères*. Dans la seconde partie du duo, le motif de Des Grieux reparait. L'ensemble : *Nous vivrons à Paris tous les deux* est loin de valoir les pages précédentes. Lescaut revient du jeu sans un sou dans sa poche. Ne retrouvant plus sa cousine, il accuse Guillot de la lui avoir enlevée et le poursuit à travers la cour. L'hôtelier déclare que Manon est partie avec un jeune seigneur. Brétigny et les trois filles raillent le financier. Ce final n'est pas d'un grand intérêt. Il se développe sur un motif de *Colère*, qui éclate à l'*allegro* de la p. 110, au retour de Lescaut.

Le second acte est, à mon avis, le meilleur de tout l'ouvrage. Nous sommes, maintenant, à Paris, dans le petit appartement occupé, rue Vivienne, par les deux amants. Le prélude est basé sur le motif de *Des Grieux*, alternant avec un autre thème, qui s'applique, selon toute apparence, à la *Futilité* et à la *Coquetterie* de Manon, assez heureusement traduites par un léger dessin en doubles croches *staccato*, qui apparaît, pour la première fois, p. 123, m. 4, 5 et 6, aux premiers violons. Des Grieux, de plus en plus épris, a résolu d'épouser sa maîtresse, et il écrit, à ce sujet, à son père. La lecture de la lettre par Manon et le chevalier, ainsi que les récits qui l'encadrent, avec, à l'orchestre, le retour du motif de la *Coquetterie*, sont d'une distinction pleine de délicatesse. Le dialogue qui termine la scène est soutenu, au début, par le thème du *Charme séducteur* et ensuite par celui de la *Coquetterie* quand, sur une observation de Des Grieux, Manon déclare que le bouquet placé sur la cheminée lui a été lancé d'en bas, elle ne sait par qui. On entend du bruit à la porte. C'est

Lescout qui est parvenu à découvrir la retraite de sa cousine. Il entre, furibond, en compagnie de M. de Brétigny, déguisé en garde du corps. Lescout fait une scène à Des Grieux, mais il finit par se calmer après qu'il a pris connaissance de la lettre du chevalier. Pendant ce temps, Brétigny fait des propositions à Manon et l'avertit que, le jour même, son amant sera enlevé par force de chez elle et cela sur l'ordre de Monsieur son père. Que deviendra-t-elle après ? La misère l'attend, si elle n'accepte pas les hommages du fermier général. Lescout et Brétigny sortent. Toute cette scène, d'une grande animation, est fort bien rendue. Les parties traitées en quatuor sont, notamment, écrites avec une prestigieuse habileté. Les voix s'y entremêlent de la façon la plus heureuse. Je ne connais pas, à l'heure actuelle, à part M. Saint-Saëns, beaucoup de musiciens français capables d'écrire, avec cette aisance et cette maîtrise de facture, un pareil morceau d'ensemble. Ce quatuor est, incontestablement, ce que M. Massenet a, jusqu'ici, composé de plus complet. Le motif de *Lescout* revient, modifié, p. 132, m. 8, p. 133, 146 et 147. Celui de la *Colère*, sur lequel se déroule le final du premier acte, reparait constamment. Enfin un nouveau thème se rencontre, aux violons, p. 150, m. 1 et 2. D'une chaleureuse expression, il souligne bien la *Tentation* exercée par Brétigny sur Manon. A certain moment du quatuor, il passe à la voix. Le motif de la *Coquetterie* subit, p. 163, une transformation qui lui donne un aspect mélancolique, au moment où le chevalier, avant de sortir pour aller porter sa lettre, demande à sa maîtresse si elle l'aime.

Manon, restée seule, hésite à prendre un parti, mais le thème tentateur qui monte de l'orchestre lui redit les belles promesses de Brétigny et elle finit par se décider à accepter la riche liaison proposée. Pourtant elle se demande si l'avenir lui réserve le bonheur du passé. Aux violons pétille le motif de la *Coquetterie*. La jeune fille fait alors ses adieux à la petite table, autour de laquelle elle s'est si souvent assise avec son amant, en une mélodie banale, douceâtre et d'une émotion factice, destinée à faire la joie de toutes les grisettes. Des Grieux revient pendant que le motif du *Charme séducteur* de Manon éclate au quatuor.

Les deux amants se mettent à table et le chevalier confie à sa maîtresse ses projets d'avenir. Cette rêverie, accompagnée par un dessin persistant des violons *con sordini* sur une pédale de dominante tenue par les altos avec, par ci par là, quelques notes des bois, est délicieuse. On frappe à la porte. Des Grieux se lève ; Manon, tout émue, veut le retenir, mais il va ouvrir quand même. Des hommes masqués se jettent sur le jeune homme et l'entraînent. Manon tombe sur une chaise et éclate en sanglots. Ces dernières pages sont entièrement accompagnées par le motif de la *Tentation* qui retentit encore quand le rideau tombe. Celui de *Des Grieux* reparait au moment de son enlèvement.

Le premier tableau du troisième acte se déroule sur le Cours-la-Reine, un jour de fête populaire. Une aimable gavotte, dont le thème principal a déjà été entendu au commencement du prélude du premier acte, lui sert d'introduction. Le va et vient de la foule est rendu avec assez d'animation, mais l'*allegro moderato*, chanté à la tierce par Poussette et Javotte, est d'une lamentable vulgarité. Le madrigal de Lescaut est un pastiche prétentieux et sans aucune valeur. Page 206, soulignant le dialogue entre Brétigny, aujourd'hui amant de Manon, et Guillot de Morfontaine, retour du motif de la *Tentation*. Un thème d'une gracieuse allure est à remarquer p. 208, m. 4 et 5. Il revient fréquemment dans la suite de l'acte. Manon survient. Elle se met à chanter, tandis que le thème de la *Coquetterie* passe constamment à l'orchestre, un air à vocalises d'un goût détestable qui nous ramène aux plus mauvais jours du vieil opéra comique (1).

Un seigneur d'air respectable s'avance. C'est le comte Des Grieux. Une conversation s'engage entre lui et Brétigny. Manon, qui l'écoute sans en avoir l'air, apprend que le chevalier entre dans les ordres le jour même. Sur un prétexte futile, elle congédie son amant. Seule alors avec le comte, elle l'interroge avec émotion, sans se nommer pourtant. Des Grieux a-t-il beaucoup souffert ? A-t-il maudit l'ingrate ? Cette scène qui se tient tout le temps dans une note sobre et juste, est accompagnée, dans la coulisse, par un joli menuet, délicatement instrumenté, qui est vite devenu célèbre. La réponse du comte : *Faut-il donc savoir tant de choses ?* est d'une élégance un peu mièvre. Guillot, qui poursuit toujours Manon de ses assiduités, lui a ménagé la surprise de faire venir au Cours-la-Reine le corps de ballet de l'Opéra. Les différentes danses, toutes écrites dans le goût du XVIII^e siècle, avec une incontestable habileté, ne manquent pas d'agrément. Cependant Manon ne leur accorde aucune attention. Le vieil amour s'est réveillé dans son cœur. Elle demande sa chaise à porteurs et se fait conduire au séminaire de Saint-Sulpice.

Le second tableau nous amène dans le parloir de cette maison. Le rideau se lève sur un chœur de femmes en extase devant l'éloquence du nouveau prédicateur, l'abbé Des Grieux. Ce caquetage de dévotes est d'un excellent comique. Le chevalier entre ; ses admiratrices se retirent après de profondes révérences. Le comte Des Grieux essaie de détourner son fils de la voie où il est entré et, dans une *andante* de cordiale franchise, il lui conseille d'épouser quelque brave fille. Mais tout est inutile. Page 258, au 9/8 (nouvelle édition, p. 264), le hautbois évoque le *Charme séducteur* de Manon. L'air : *Fuyez, douce image*, est d'un élan quelque peu conven-

(1) Depuis que cet article a paru pour la première fois, Monsieur Massenet, toujours prêt à toutes les concessions pour plaire au public ou faire briller une interprète, a ajouté, dans cette scène, une *Gavotte* et un *Fabliau*, au choix de l'artiste, de difficultés vocales plus grandes, mais d'un style encore plus pitoyable.

tionnel. L'abbé sort. A peine a-t-il disparu que Manon arrive. Le hautbois murmure encore le motif du *Charme*. De la chapelle s'élèvent des chants religieux. La phrase de Manon : *Pardonnez-moi, Dieu de toute puissance*, est d'un sentiment chaleureux. Des Grieux revient. D'abord il repousse son ancienne maîtresse, mais, après une courte lutte, il ne peut résister à ses tendres supplications. Il tombe dans ses bras et s'enfuit avec elle. Ce duo vibrant et passionné, où la voix de Manon trouve des inflexions enlaçantes et lascives, est d'un grand effet. Il est regrettable, pourtant, que l'auteur ait introduit en certains endroits des vocalises qui enlèvent à la phrase toute force expressive. C'est ainsi que les pages 282 et 283 (nouvelle édition, p. 288, 289), sont complètement manquées. Le duo se termine par le motif du *Charme séducteur* qui, dans les pages précédentes, se fait aussi réentendre et subit, p. 279, m. 5 et suivantes et 280, m. 6 et suivantes, (nouvelle édition, p. 285, 286), une intéressante modification rythmique.

Le quatrième acte est, incontestablement, la partie faible de cette partition. Des Grieux a mangé toute sa fortune avec Manon. Celle-ci l'entraîne dans un tripot, l'Hôtel de Transylvanie, et le décide à jouer. Le chevalier engage une partie contre Guillot de Morfontaine et lui gagne la forte somme. Le financier, furieux, accuse le jeune homme d'avoir triché et le fait arrêter, ainsi que sa maîtresse. A ce moment le comte arrive. Comment ? Pourquoi ? On n'en sait rien, par exemple, et les librettistes ne se sont nullement préoccupés de nous expliquer cette intervention. Le comte Des Grieux obtiendra la liberté de son fils, mais Manon partira pour la Louisiane avec les filles de mauvaise vie condamnées à la déportation.

Ce qu'il y a de meilleur dans cet acte, orchestré avec un déploiement inutile de sonorités, c'est le thème agité qui revient constamment à l'orchestre et qui paraît symboliser le *Jeu* et les émotions qu'il donne. On le trouve, pour la première fois, aux clarinettes et aux bassons, p. 289, m. 7 et 8 (dernière édition, p. 295). Il subit, p. 342, m. 10, 11 et 12 et p. 343 (dernière édition, p. 348, 349), une transformation qui est à remarquer. La phrase : *Manon, sphinx étonnant*, dont le motif se trouve au prélude du premier acte, ne manque pas d'un certain souffle, mais elle est un peu trop emphatique. On l'entend à deux reprises, la seconde fois intercalée dans un trio. Les différents chœurs ont des allures d'opérette. Le joli thème accompagnant au Cours-la-Reine la promenade des élégantes revient au moment de l'entrée de Manon. Quant à la valse chantée par celle-ci : *A nous les amours et les roses...*, c'est un morceau de la plus triste platitude et qui n'a pas même pour excuse le désir de faire briller la virtuosité de l'interprète. Il ne contient, en effet, aucune difficulté vocale. Sous l'exclamation de Lescaut : *Vivat ! J'ai gagné !* on retrouve à l'orchestre le motif de la phrase : *A quoi bon l'économie !*

C'est sur la route du Havre que se dénoue le drame. Des Grieux s'est

juré de sauver Manon. Accompagné de Lescaut, il s'est posté sur le chemin que suit le convoi des prisonniers. Lescaut, grâce à de l'argent largement distribué, obtient du sergent des archers que Manon soit détachée et qu'on la laisse seule avec Des Grieux. Le début de l'acte a beaucoup de couleur avec sa pittoresque chanson de marche dont le thème passe, tour à tour, de l'orchestre aux voix. Manon entre, pâle, misérablement vêtue. Elle tombe dans les bras de son amant, et lui demande pardon de toutes les peines qu'elle lui a causées. Des Grieux la presse de fuir avec lui. Mais la pauvre fille est épuisée, elle se soutient à peine. C'est en vain que le chevalier la supplie de faire un effort pour la suivre, elle s'étend à terre et meurt en murmurant : *Et c'est là l'histoire de Manon Lescaut.*

La scène finale est presque entièrement composée avec des motifs déjà entendus. Une transformation du thème du *Charme séducteur*, d'une mélancolie pénétrante et douce, accompagne les premières pages du duo. Il reparaît ensuite sous sa forme première. Dans la fin, on retrouve l'*andante* insinuant du tableau de Saint-Sulpice : *N'est-ce plus ma main.* La seule phrase vraiment nouvelle est celle de Manon : *Ah ! Je sens une pure flamme* reprise ensuite en ensemble et dont le motif reparaît, à l'orchestre, à diverses reprises.

*
* *

Ce qu'il faut apprécier dans *Manon*, en plus de l'habileté technique d'un musicien très maître de son art, c'est le charme, la grâce, la jeunesse de la plupart des idées et leur texture bien personnelle à l'auteur. Par contre, il faut reconnaître que, presque toujours, les inspirations mélodiques manquent de profondeur. Leur élégance parfumée ne peut arriver à déguiser ce qu'elles ont de superficiel. L'émotion qui se dégage est à fleur de peau. Elle ne jaillit pas du cœur, elle est voulue plus que vraiment sentie.

Manon est un exemple heureux de l'opportunisme en musique. M. Massenet en a mis, dans cet opéra-comique, pour tous les goûts. Son œuvre, aujourd'hui, semble avancée aux partisans de la musique moderne, parce qu'elle est, — malgré bien des violences inutiles, bien des outrances instrumentales qui n'ont, dans un sujet aussi intime, aucune raison d'être, — orchestrée avec un soin tout particulier, parce qu'elle contient des thèmes conducteurs, parce qu'elle n'est plus divisée comme les vieux opéras. Gardera-t-elle longtemps cette apparence ? Voilà la question. L'évolution musicale commence à marcher à pas de géants. Le jour où les chefs-d'œuvre de Richard Wagner arriveront à forcer les portes des théâtres français, — la bêtise ne sera pas toujours triomphante, — ce jour-là on s'apercevra que les gages donnés par M. Massenet aux amis d'un art plus vrai et plus humain sont, en réalité, plus apparents que réels. La facticité

de certains moyens apparaîtra en pleine lumière ; on constatera que l'œuvre entière est faite de morceaux habilement raboutés les uns aux autres, mais pouvant se détacher tout comme ceux des opéras de jadis ; on regrettera nombre de pages de pur remplissage et la médiocrité de certains passages ressortira avec plus de relief. *Manon* est pourtant, jusqu'ici, la partition la plus complète de M. Massenet. Elle est infiniment supérieure au *Roi de Lahore* et surtout à *Hérodiade*, et il est fort possible qu'elle demeure son chef-d'œuvre. Il est vrai que le compositeur n'a pas encore dit son dernier mot. Déjà on annonce de lui un *Cid* et un *Werther*. Ces nouveaux opéras peuvent nous réserver, qui sait, l'ouvrage indiscutable et victorieux, hardiment novateur et libéré de toutes entraves, qu'attend impatiemment la musique française ? *Manon*, malgré tous ses mérites, n'est pas encore celui-là. L'opéra-comique de M. Massenet, n'en déplaise à ses admirateurs fanatiques, est plutôt un ravissant coucher de soleil, aux teintes délicates, qu'une éblouissante aurore.





HAMLET

Tragédie lyrique d'Aristide HIGNARD

(Grand-Théâtre de Nantes. — 21 Avril 1888.)

I

Méconnu autrefois, oublié aujourd'hui, sauf de quelques vieux amis, c'est bien d'Hignard qu'on peut dire qu'il fut un vaincu de la vie.

Aristide Hignard naquit à Nantes, le 20 mai 1822, dans une maison de la rue Voltaire qui portait alors, — Louis XVIII régnant, — le nom plus monarchique de Penthièvre. Tout jeune, il se sentit poussé vers la musique par une vocation irrésistible ; aussi, dès que ses études classiques furent terminées, il s'empressa de partir pour Paris où il se présenta au Conservatoire. Entré en 1845 dans la classe d'Halévy, il ne tarda pas à se faire remarquer comme l'un des plus brillants élèves de l'auteur de la *Juive* et, en 1850, il remporta le second Grand-Prix de Rome.

C'est dans sa ville natale qu'il débuta comme compositeur. Le Théâtre Graslin représenta de lui, le 18 janvier 1851, un opéra comique en 1 acte, le *Visionnaire*, qui fut bien accueilli. Depuis lors, Hignard a donné, à Paris, tant au Théâtre Lyrique qu'aux Bouffes-Parisiens, une série d'aimables opéras comiques, avec, comme librettiste, un autre Nantais, qui, dans un genre différent, a acquis une juste célébrité, M. Jules Verne. Hignard fit jouer encore : le *Nouveau Pourceaugnac*, l'*Auberge des Ardennes* et les *Musiciens de l'Orchestre*, une bouffonnerie musicale, fort amusante, écrite en collaboration avec Léo Delibes. En 1868, il acheva sa tragédie lyrique d'*Hamlet*, œuvre capitale, dont je parlerai tout à l'heure avec détails. Aristide Hignard a écrit aussi deux opérettes de salon : le *Joueur d'Orgue* et *A la Porte*. Il a composé un grand nombre de romances,

dont l'une, la jolie *Rêverie*, à laquelle il a donné pour accompagnement la *Dernière pensée de Weber*, eut un grand succès. Enfin, il a publié un recueil intitulé *Rimes et Mélodies*, de nombreux chœurs pour voix d'hommes et pour voix de femmes, — l'un de ces derniers, la *Zingarella*, est devenu célèbre, — des *Valses Concertantes* et des *Valses Romantiques*. Deux opéras comiques, les *Mules de Fleurette* et la *Mille et Deuxième Nuit*, n'ont pas été représentés.

En 1871, l'Académie des Beaux-Arts décerna à Hignard le prix Trémont pour sa belle partition d'*Hamlet*.

Théoricien et professeur distingué, Hignard forma de nombreux élèves. Parmi ceux-ci, il suffira de citer Emmanuel Chabrier, le génial compositeur de *Gwendoline*, d'*Espana*, de *Briséis*, et le marquis d'Ivry, l'auteur des *Amants de Vérone*. Nombre d'opérettes qui, depuis vingt ans, ont fait la fortune de leurs... signataires, doivent, en réalité, à Hignard tout leur succès. Mais c'est là un sujet délicat sur lequel mieux vaut ne pas insister.

Artiste sincère et convaincu, mais timide, modeste, ennemi de la réclame, étranger à toute intrigue, Aristide Hignard n'a pas su conquérir auprès du public, la réputation que lui méritait son réel talent. La conscience de sa valeur lui suffisait, et la consécration des foules ne fut jamais pour lui un besoin indispensable. Il attendit vingt ans la représentation de son *Hamlet*, qui n'aurait jamais vu le jour si des amis, parmi lesquels je m'honore d'avoir été, ne s'étaient entremis auprès de M. Paravey. Celui-ci consentit à monter cette œuvre pendant sa seconde direction à Nantes. Mais la malchance poursuivait toujours le pauvre Hignard ! Son ouvrage ne put passer qu'à la fin d'avril et, malgré l'incontestable succès qu'il remporta, il ne parut sur l'affiche que trois fois. Depuis, pas un directeur n'a voulu le reprendre. La représentation d'*Hamlet* et les ovations qui avaient accueilli son auteur le soir de la première, avaient ramené un rayon d'espoir dans l'âme découragée d'Hignard. Il crut que d'autres théâtres allaient monter sa tragédie lyrique, mais l'opéra de M. Thomas, cette triste parodie musicale d'un immortel chef-d'œuvre littéraire, continua à lui barrer la route. Rentré à Paris, Hignard reprit sa vie modeste et son labeur quotidien de leçons jusqu'au jour où, atteint de paralysie, il se fit transporter dans la petite maison de campagne qu'il possédait à Vernon. C'est là que la mort est venu l'atteindre le 20 mars 1898.

L'auteur de la noble partition d'*Hamlet* n'était pas même chevalier de la Légion d'honneur. Quand on songe que l'homme qui a caricaturé Shakespeare et Goëthe a été élevé à la dignité de grand-croix, on ne peut s'empêcher de hausser les épaules de pitié.

Le Gouvernement se serait honoré pourtant et aurait honoré l'Ordre national en attachant à la boutonnière d'Hignard, le bout de ruban rouge qu'il avait mérité mille fois plus que d'autres.

II

Hignard venait d'achever *Hamlet* quand il apprit que M. Thomas écrivait sur le même sujet un opéra pour l'Académie nationale de Musique. Ne pouvant alors songer à faire représenter son ouvrage, Hignard résolut de le publier, afin de ne pas être, le cas échéant, accusé de plagiat. Quelques jours avant la représentation de la parodie de l'auteur de *Mignon*, la tragédie d'Hignard parut chez l'éditeur Heu. Si l'œuvre resta ignorée du gros public, du moins les musiciens l'apprécièrent-ils vite à sa juste valeur. Le temps passa sans qu'un théâtre ouvrit ses portes à l'*Hamlet* d'Hignard ; le succès injustifié de celui de Thomas empêchait les directeurs de risquer une pareille partie, d'autant plus que la partition du compositeur nantais est conçue dans une forme qui devait effrayer, il y a vingt-cinq ans, les consciences timides.

Les librettistes, Barbier et Carré, avaient défiguré à plaisir le chef-d'œuvre anglais. Ils avaient fait d'Hamlet un héros d'opéra comique ; ils avaient taillé un véritable manteau d'arlequin dans le drame, et avaient servi cet opéra hybride à un public naïf qui se figurait que c'était là une traduction de Shakespeare.

Hignard, au contraire, résolut de suivre pas à pas le grand poète. Son ami, Pierre de Garal, de son vrai nom Lagarde. — encore un nantais, poète distingué, qui signa aussi du pseudonyme d'Eliacin Greeves des poésies exquises — traduisit pour lui le chef-d'œuvre de Shakespeare. L'adaptation de M. de Garal, d'une fidélité remarquable, est écrite en beaux vers, rythmés très avantagement pour la musique.

Le drame est divisé en cinq actes et huit tableaux. Pierre de Garal a suivi scrupuleusement, sauf pour le premier tableau de l'*Esplanade* qu'il a supprimé, l'œuvre de Shakespeare, et sa traduction serre d'une façon très précise et avec un grand bonheur d'expression le texte du poète anglais.

« Entraîné irrésistiblement à mettre en musique cette étrange et terrible tragédie, nous dit l'auteur d'*Hamlet*, en tête de sa partition, nous venons, après de longues années de méditation et de travail, soumettre aux rares personnes que les questions d'art intéressent encore, une œuvre lyrique qui respecte la pièce originale dans son majestueux ensemble, dans ses détails, et même dans ses bizarreries.

» Sans rompre la trame musicale, nous avons intercalé dans le chant une déclamation soutenue par des mouvements d'orchestre, réalisant ainsi ce que Shakespeare semble demander lorsqu'il écrit :

» *Let music sound while he doth make his choice (Merchant of Venice, Act. III).*

» C'était là, peut-être, le rôle spécial de la musique dans le théâtre antique. »

Depuis, Monsieur Massenet a, dans *Manon*, employé ce système dont beaucoup, alors, voulurent lui faire honneur. Il est juste de revendiquer hautement pour Hignard l'invention de ce procédé, qui n'offre, en réalité, qu'un désavantage : celui de demander des artistes possédant non seulement l'art du chant mais aussi celui de la déclamation.

La partition d'Hignard est donc une œuvre très personnelle. A l'époque où elle fut publiée elle pouvait même passer pour une œuvre avancée. Maintenant, certains fragments nous paraissent bien vieillis. Ecrits dans les formes alors en honneur, ils ne répondent nullement à la conception actuelle du drame lyrique.

Dans ce volumineux ouvrage de plus de 400 pages, de larges et salutaires coupures seraient à pratiquer, notamment dans les chœurs dont beaucoup manquent d'intérêt. Tout, dans la tragédie lyrique d'Hignard, n'est donc pas parfait. Mais, si la traduction musicale de certains passages d'*Hamlet* est faible et incolore, du moins n'est-elle jamais vulgaire ou grotesque comme cela se rencontre, à chaque pas, chez Monsieur Thomas.

Hignard n'a pas toujours rendu Shakespeare avec la vigueur d'accents désirables; il n'a pas su assez se débarrasser de certaines formules, mais il n'a pas ridiculisé, caricaturé un chef-d'œuvre.

Hamlet n'a pas d'ouverture. L'auteur s'est contenté d'écrire un simple et beau prélude, construit sur deux thèmes principaux : le motif du spectre, sombre, désespéré, et celui de l'élégie que prononce plus tard la reine sur la tombe d'Ophélie.

Au premier acte l'air du roi ne manque pas de caractère. Les strophes d'*Hamlet*, page remarquablement traduite de Shakespeare, comme on peut le voir par les vers suivants :

.....

 Vous qui l'aimiez si bien, mon père,
 Sachez que, dès le second mois,
 Elle ose ouvrir à votre frère
 Vos draps, même avant qu'ils soient froids !
 Des larmes sur sa joue infâme,
 Le sel n'a pas encore séché...
 Fragilité, ton nom est femme !
 Et Claudius près d'elle est couché !!
 Tais-toi, mon cœur, cache ton blâme,
 Que ma bouche n'ait plus de voix !
 Fragilité, ton nom est femme !
 O terre, ô ciel, à peine un mois !

ont été rendues par Hignard d'une excellente façon à partir du vers : *Des larmes sur sa joue infâme*. Le début, en effet, est assez fade. La phrase : *Tais-toi, mon cœur, cache ton blâme*, revêt une indicible tristesse par le simple changement passager d'un *la bémol* en un *la*

naturel. Le duo entre Hamlet et Ophélie contient plusieurs jolies choses. Signalons aussi le mélodrame qui accompagne la scène entre Hamlet et Horatio et dans laquelle ces vers méritent une citation :

HAMLET

..... Tu viens aux noces de ma mère ?

HORATIO

Elles n'ont pas tardé, seigneur, en vérité !

HAMLET

Economie, enfant !

HORATIO (à part)

Dérision amère !

HAMLET

Les viandes qui restaient du banquet funéraire
Ont servi pour la noce. O mon père ! mon père !
A de telles horreurs j'ai pourtant assisté !

Le second tableau, rempli par l'apparition du spectre, est l'un des plus beaux de la partition.

L'évocation :

Oh ! réponds à ton fils, Danois royal, mon père !
Dis-moi pourquoi tes os ont percé ton linceul,
Pourquoi la tombe, ouvrant ses mâchoires de pierre,
Au monde t'a rejeté seul ?

a grande allure. Le récit du spectre n'est pas comme chez M. Thomas, presque entièrement *mononote*, ce qui entraîne la monotonie. Le serment des seigneurs, coupé par la voix du spectre que l'on entend sous terre dire après Hamlet : *Jurez*, produit un foudroyant effet.

Le second acte débute par un chœur charmant, d'une grâce mélancolique et douce, en sa tonalité de *la mineur*. L'air d'Hamlet : *J'ai perdu ma gaieté, ma joie*, est d'un beau style : c'est une des meilleures pages de la partition. La scène des comédiens, avec son piquant accompagnement confié à la flûte et au hautbois, est autrement réussie que celle de Thomas. Au tableau suivant, il faut remarquer la phrase si pleine de tristesse d'Ophélie : *Pauvre âme à tout rayon fermé* ; le monologue fameux : *Être ou ne pas être* se déroulant sur un superbe mélodrame aux harmonies pénétrantes ; l'*allegro* : *Vite au couvent !* d'une âpreté toute shakespearienne. Ici, Hignard surpasse encore, et de beaucoup, son trop heureux concurrent. Il ne fait pas pleurnicher à Hamlet une fade mélodie, et il a traduit le texte littéraire de la façon qu'il convenait. Les *stances* d'Ophélie

sont aussi un morceau de réelle valeur. Peut être, pourtant, leur préférè-je l'admirable phrase d'une si déchirante expression :

O prince à la démence en proie,
 Espoirs en leurs printemps gelés,
 Hamlet, se peut-il qu'on te voie,
 Si jeune, arrêté sur ta voie,
 La cloche rend des sons fêlés,
 Au lieu d'un carillon de joie !

Le troisième acte contient les ballets et la pantomime. Le pas *scanien*, dont la mélodie est empruntée à deux airs suédois, est fort joli ; citons aussi la *danse danoise* et le *galop final*, où se trouve un gracieux motif dit par le hautbois. Le mélodrame de la pantomime est fort bien trouvé ; les dessins mélodiques de la clarinette et du hautbois sont très intéressants. Le septuor final renferme quelques belles phrases d'Hamlet.

Le sixième tableau débute par un beau prélude. Après le mélodrame accompagnant le meurtre de Polonius, vient la scène entre la mère et le fils, qui contient des choses véritablement admirables. Signalons surtout l'*andante* : *Vois ces deux portraits et compare....* et la magnifique invocation d'Hamlet : *Célestes légions, couvrez-moi de vos ailes*. Il est malheureux que ce beau duo soit gâté à la fin par un médiocre ensemble italien.

A l'acte suivant, les deux scènes d'Ophélie sont exquises. Au lieu des gargouillades sans fin de M. Thomas, nous trouvons la vérité et la simplicité pures. La seconde scène contraste, par son sentiment triste et désespéré, avec la première, conçue, au contraire, dans une note gaie. La phrase : *Souviens-toi, cher ami, de nos amours passées*, et celle en la majeur : *Reviendra-t-il, celui que j'aime ?* sont des merveilles de sentiment. Hignard a admirablement rendu toute la folie de la pauvre enfant.

La ballade de la reine, racontant la mort d'Ophélie est une simple et touchante inspiration.

Citons dans le tableau du cimetière : la chanson du fossoyeur, le mélodrame sur les réflexions inspirées à Hamlet par le crâne de Yorick, avec une large phrase de violoncelle, les beaux chœurs de jeunes filles et la mélodie du prêtre, qui est d'une large déclamation lyrique. Le passage suivant, de Laërte, vaut une mention toute particulière :

Rentre donc dans la terre, ô pauvre désolée,
 Et de ta chair immaculée,
 A l'aurore on verra
 Des violettes naître,
 Et toi, tu hurleras dans l'enfer, méchant prêtre,
 Quand aux anges gardiens ma sœur ressemblera.

Hignard a écrit sur ces vers, une adorable mélodie. J'écris mélodie,

mais je connais bien des personnes qui déclareront que ce n'en est pas une ; en effet, jamais orgue de barbarie n'aurait l'idée de se l'approprier.

L'*élégie* parononcée par Gertrude sur le corps d'Ophélie : *Des fleurs sur une fleur*, est aussi une page en tous points parfaite et d'un profond sentiment. Le chant de hautbois qui domine l'accompagnement est charmant. Tout cet acte est l'œuvre d'un grand artiste.

Au dernier tableau, les mélodrames sont tous très originaux. La marche sur laquelle Fortinbras fait son entrée, et dont le thème a été emprunté par Hignard à un chant populaire norvégien, qu'il rapporta d'un voyage dans les pays du Nord, est brillante. Quant à l'épilogue qui fait peut-être un peu longueur, scéniquement parlant, il produit grand effet au point de vue musical.

*
* *

Hignard était un harmoniste de premier ordre. Sa partition renferme une foule de détails qui durent paraître très originaux au moment où elle fut publiée. Malheureusement, l'orchestration, — c'est là le point faible de cette tragédie lyrique, — est incolore. Quand Hignard apprit qu'on montait *Hamlet* à Nantes, il s'empessa d'instrumenter son œuvre. Ce travail hâtif empêcha t il l'auteur de donner à son orchestre la vie, l'expression, l'intensité exigée par le sujet, ou bien l'ancien élève d'Halévy en était-il resté aux procédés de son maître, je ne sais. Quoiqu'il en soit, sous ce rapport, mais sous celui-là *seul*, l'*Hamlet* d'Hignard est inférieur à celui de Monsieur Thomas. De tout autre façon il l'emporte sur la fade et triste partition du directeur du Conservatoire. Hignard n'a pas connu la gloire des centaines de représentations et des gros droits d'auteur ; en revanche il mérite le respect de tous ceux qui estiment encore, avant tout, la sincérité et la probité artistiques.





LE ROI D'YS

(Opéra-Comique. — Mai 1888.)

Ah ! le noble ouvrage que celui-là et comme l'on est heureux de saluer son succès. Puisse le véritable triomphe que M. Lalo vient de remporter à l'Opéra-Comique le consoler un peu de l'injuste chute de *Namouna* à l'Académie de musique et inciter celle-ci à reprendre le ballet méconnu que ses abonnés acclameraient, maintenant, selon toutes probabilités. Le *Roi d'Ys*, commencé il y a de longues années, fut remanié plusieurs fois. Refusée, naturellement, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, cette œuvre était menacée de demeurer longtemps encore dans les cartons de l'auteur ou d'être forcée d'émigrer à l'étranger, quand il arriva qu'un simple directeur de province fut appelé, après l'incendie de la salle Favart, à succéder à M. Carvalho. Ce que n'avait pas voulu faire ce dernier, M. Paravey l'osa. Il accepta le *Roi d'Ys*. Tout prouve qu'il n'aura pas lieu de s'en repentir. Et pourtant, jusqu'au dernier moment, bien rares furent les personnes qui avaient foi dans cette partition. La veille de la répétition générale, les bruits les plus fâcheux couraient sur l'œuvre de Lalo et, avant le lever du rideau, ceux qui, comme moi, considèrent le *Roi d'Ys* comme l'une des plus belles, des plus pures manifestations de l'art français, se demandaient, non sans inquiétude, si, encore une fois, le public n'allait pas passer indifférent et futile devant un chef-d'œuvre. Mais les craintes se dissipèrent vite. Jamais succès ne fut, au contraire, plus grand, plus spontané.



La légende de la ville d'Ys est populaire en Bretagne. Ys était, comme on le sait, protégée par d'immenses digues contre les envahissements de la mer. Un soir, la fille du roi Gradlon, au sortir d'une orgie, s'empara des clefs des écluses et, poussée par sa haine contre les habitants, qui lui reprochaient ses débauches, ouvrit un large passage aux flots déchainés. Dahut s'enfuit en croupe derrière son père, mais l'eau montait toujours et menaçait de les engloutir tous les deux, quand une voix s'éleva des profondeurs du ciel, laissant tomber cette sentence : « Gradlon, jette le

démon que tu portes derrière toi, et les flots s'arrêteront. » Terrifié, Gradlon obéit ; il parvint alors à s'échapper et fonda, par la suite, la ville de Kimper, aujourd'hui Quimper-Corentin.

M. Blau a considérablement remanié la vieille légende : Dahut s'est changée en Margared et n'est plus une princesse brûlée de luxure qui fait, après ses nuits de débauches, étrangler ses amants. Le dénouement a été modifié, et cela fort malheureusement. Il y aurait eu à faire, en conservant l'ancienne donnée, une scène d'un grandiose terrible. Il est regrettable que M. Blau ait reculé devant cette tâche et qu'il ait affadi souvent la donnée de la tradition. Son livret offre, cependant, des situations simples, fortes, émouvantes, clairement amenées et exprimées : qualités essentielles pour un drame lyrique. Le dernier tableau laisse un peu à désirer. Il est trop long et le drame languit juste au moment où il devrait se précipiter.

*
* *

L'ouverture, exécutée dans les concerts longtemps avant la représentation, est un morceau symphonique d'un grand effet. Comme dans celle de *Sigurd*, on y sent l'influence de Weber. Elle est bâtie, en partie, sur différents thèmes que nous trouvons ensuite dans le courant de l'œuvre. D'abord, la phrase d'entrée de Mylio, dite par la clarinette ; ensuite celle du grand air de Margared, au deuxième acte, chantée par le quatuor ; enfin, un fragment du premier duo des deux sœurs, soupiré par le violoncelle. Cette ouverture, très brillamment orchestrée, s'achève dans un fulgurant *presto* construit sur le thème de l'air de bravoure de Mylio.

Le premier acte se déroule sur une terrasse du palais. Le roi Gradlon a deux filles, Margared et Rozenn : la première est fiancée au prince Karnac, chef d'un royaume voisin qui vient de vaincre celui d'Ys ; la seconde aime le beau Mylio, qui, parti pour la guerre, n'est pas revenu. Mais Mylio n'est pas mort ; il n'était que prisonnier et, joyeux, il accourt. En apprenant son arrivée, Margared, qui l'aime passionnément, elle aussi, mais en secret, refuse d'épouser Karnac, dont elle acceptait la main, le cœur plein de tristesse. Celui-ci, outragé, jette son gant aux pieds de Gradlon ; Mylio accepte le défi.

Le rideau se lève sur un chœur très animé.

Noël ! Noël ?
C'est l'aurore bénie !

chante le peuple d'Ys, délivré des craintes de la guerre. Ce morceau, très réussi, est d'une excellente couleur. Après un expressif récit du héraut Jahel, on rencontre deux autres chœurs qui offrent un intérêt tout particulier, car ils sont bâtis sur de pittoresques thèmes bretons. Le compositeur a fait, à plusieurs reprises, un très heureux emploi des airs populaires.

Idée excellente. M. Bourgault-Ducoudray a montré, en effet, par son beau recueil, quelles superbes inspirations existent dans les mélodies de la presque ile armoricaine ; nos musiciens ont là un riche filon à exploiter.

Le duo de Margared et de Rozenn est fort beau. Les caractères des deux sœurs sont tracés de main de maître : Margared, orgueilleuse et farouche ; Rozenn, tendre et douce. Le *lento* de cette dernière : *En silence pourquoi souffrir*, avec ses réponses de violoncelle, est délicieux. C'est certainement l'une des plus jolies choses de la partition. L'air de Rozenn : *Par une chaîne trop forte*, est d'une bonne facture. L'*andante* en *si majeur*, chanté par Mylio, surprenant la jeune fille, mérite aussi une mention particulière. Signalons encore le morceau de Gradlon : *Aux jours futurs j'ai dû songer*, le défi de Mylio à Karnac, — pages largement déclamées, — et l'ensemble final.

Au premier tableau du second acte, nous sommes dans une salle du palais. Karnac assiège la ville d'Ys : une bataille décisive doit avoir lieu le lendemain. Si Mylio est vainqueur, le roi lui accordera la main de sa fille. Margared, cachée derrière un pilier, a entendu cette promesse de Gradlon. Scène de jalousie entre les deux sœurs.

Au début de ce tableau se trouve un grand monologue de Margared, *allegro appassionato* d'un superbe mouvement, dans lequel est enchassé un *andante* plein d'une amère tristesse : *Oui, c'est elle qui reçoit les doux aveux qu'il soupire*. Avant, et, par instants, dans le courant de cet air, on remarque de curieux effets de trompettes dans le lointain. Le récit où Mylio raconte la vision qu'il a cru avoir : *Sur l'autel de Saint-Corentin*, avec sa pédale supérieure des violons à l'aigu, est une belle inspiration. J'aime moins le début de l'*allegro* qui vient ensuite ; son rythme martial et bien accusé me semble un peu vulgaire. Par contre, la phrase finale : *Et les les croyants sont les forts*, est d'un grand effet, effet qui s'augmente encore, à la reprise, à la fin du très beau quatuor chanté par Margared, le Roi, Rozenn et Mylio. La scène entre les deux sœurs renferme une des choses saillantes de l'opéra. Elle est remarquable en son entier, mais c'est surtout l'*animato* en *ré bémol* chanté par Rozenn, passage contenant la ravissante phrase : *En nous il est venu comme viennent les fleurs*, qui mérite d'attirer et de fixer l'attention. Ce morceau est absolument ravissant.

Le second tableau nous amène sur le champ de bataille, près d'une antique chapelle, tombeau de Saint-Corentin. Mylio est vainqueur et, avec ses soldats, rend grâces au Seigneur. Tous se retirent. Karnac, les vêtements en désordre, erre désespéré dans la plaine. Il rencontre Margared qui a fui le palais, folle d'amour et de désespoir. Elle propose à Karnac un pacte infâme : elle lui livrera la clef des écluses. Saint-Corentin apparaît aux deux misérables pour les arrêter sur les bords de l'abîme.

Cette scène est le point culminant de l'œuvre. Elle est, dans sa conci-

sion tragique, d'une incontestable grandeur. L'orchestre y joue un rôle prépondérant et magnique. Signalons la réapparition de la grande phrase de Margared qui éclate *fortissimo* au moment où Karnac entraîne la jeune fille. Tout à coup le ciel s'obscurcit, la statue du Saint s'anime ; sa voix, pendant que l'orgue, dans le lointain, fait résonner les airs des lugubres accents du *Dies iræ* et que les chœurs célestes laissent tonber l'avertissement : *Repentez-vous*, menace les deux complices. Toute cette page est traitée de main de maître, avec une émouvante simplicité.

Le troisième acte nous ramène au palais d'Ys. Les noces de Rozenn et de Mylio vont être célébrées. Les chants éclatent dans la chapelle. Margared hésite à livrer à Karnac les clefs de l'écluse. Celui-ci raille la princesse et excite sa jalousie. C'en est fait : Ys périra ! Margared et Karnac sortent. Rozenn et Mylio, unis pour jamais, se confient leurs rêves de bonheur, que vient troubler la douleur du roi, désespéré de la fuite de sa fille aînée. Brusquement des clameurs éclatent ; la mer envahit la ville. Mylio qui avait laissé un instant sa femme avec le roi, accourt leur annoncer la fatale nouvelle : mais il a fait justice et il a tué Karnac. Mylio sauve Rozenn ; Gradlon entraîne Margared qui a reparu, affolée.

Le début de cet acte contraste agréablement avec le précédent tableau. Le rideau se lève sur un épisode charmant : la *Noce bretonne*. Le chœur des jeunes filles et des jeunes gens est tout à fait gracieux. L'*aubade* de Mylio, dont les premier et troisième couplets sont très joliment accompagnés par les *pizzicati* du quatuor, est un morceau d'une fraîcheur exquise. Rozenn répond à son fiancé par deux strophes, dont l'idée mélodique est empruntée à un air très populaire dans toute la Bretagne : la *Chanson de la Mariée*. La scène entre Karnac et Margared est dramatiquement rendue et d'une large déclamation lyrique. Il faut signaler particulièrement les deux belles phrases de Karnac : *Vois ton amant...* et : *Ils vont sortir de la chapelle*. A la fin de cette dernière on remarque un beau contre-chant de flûte. Le duo d'amour entre Rozenn et Mylio est ravissant. Il est orchestré de la façon la plus fine, la plus délicate. Le *trio* qui suit entre le roi, Rozenn et Margared cachée, est encore un passage très remarquable avec sa plaintive phrase de hautbois reprise par les violoncelles. Mais voici que l'orchestre gronde. Pendant quelques mesures, on croit entendre la mer s'avancer et déferler en furie contre les murs d'Ys.

Le dernier tableau nous transporte sur le plateau d'une haute colline où une certaine quantité d'habitants ainsi que la famille royale se sont réfugiés. Mais la mer monte toujours et ne va pas tarder à tout engloutir. Prise de remords, Margared avoue son crime et se sacrifie à la colère divine. Elle se précipite dans la mer. Soudain les flots s'arrêtent. Saint-Corentin apparaît une dernière fois, apportant à tous l'assurance du salut.

Ce tableau est, en partie, manqué. Je me demande pourquoi le compo-

teur ne l'a pas fait précéder d'un grand prélude où il aurait peint, symphoniquement, l'inondation. L'occasion s'offrait à M. Lalo de donner un pendant à l'admirable scène du *Déluge*, de Saint-Saëns. Il est à regretter qu'il se soit dérobé à cette tâche. Le dénouement contient quelques longueurs. Il y a surtout un certain chœur : *Mort à l'infâme*, assez vulgaire, dont on se serait facilement passé.

*
* *

Le Roi d'Ys est remarquablement orchestré : on y trouve, à chaque instant, des sonorités exquises ou superbes. La trame harmonique est constamment intéressante et les idées mélodiques sont toujours d'une rare distinction. Celui qui a écrit ces pages est incontestablement l'un des maîtres de notre école française. M. Lalo n'a pas, dans sa partition, employé le *leitmotiv*; il s'est servi parfois de quelques thèmes de rappel et c'est tout. Où il a suivi franchement les doctrines du Maître de Bayreuth, c'est dans les développements symphoniques de l'orchestre, dans le soin constant apporté à la justesse de la déclamation lyrique, dans l'étroite union du drame et de la musique. Dans l'histoire de l'Art, le *Roi d'Ys* a sa place marquée à côté de *Sigurd*. Ces deux beaux ouvrages sont dûs, en effet, à des musiciens sincères et sans parti pris. Il est un mot de Victor Wilder, qui me semble donner la caractéristique exacte de la partition de Lalo et c'est par lui que je veux terminer : « *Le Roi d'Ys*, a écrit le critique du *Gil-Bas*, n'est pas une œuvre de combat, c'est une œuvre de progrès. » On ne saurait mieux dire.





SALAMMBO

(Théâtre de la Monnaie : Bruxelles — Février 1890)

Académie nationale de Musique. — Mai 1892)

Sainte-Beuve trouvait au fameux roman de Flaubert « un goût d'opéra » et Maupassant le qualifiait « d'opéra en prose ». Ces jugements ont, peut-être, contribué à faire naître l'idée de le transporter au théâtre. Il est toujours scabreux de tirer un opéra d'un chef-d'œuvre littéraire, mais s'il en était un qui semblât, — malgré les qualificatifs de Sainte-Beuve et de Maupassant, — rebelle à une adaptation musicale, c'était bien *Salammbô*. Le roman de Flaubert, reconstitution plus ou moins fantaisiste, mais, à coup sûr, géniale sous le rapport du style, du monde carthaginois, brille surtout par le prestigieux éclat des descriptions, la belle sonorité des mots, l'eurythmie de la phrase. Quant à l'intrigue proprement dite, elle n'offre rien de bien intéressant, au point de vue scénique, en dehors du prétexte à décorations. Seul, le personnage de Salammbô possède un certain relief poétique, et je comprends que, de prime abord, la figure de la fille d'Hamilcar ait tenté Reyer. Mais, en réfléchissant, on s'aperçoit bien vite que le caractère de la jeune carthaginoise, vierge mystique et charnelle, tourmentée de désirs incompris qui finissent par se préciser sous l'étreinte de Mathô, n'était pas traduisible musicalement. Il y a là un mélange particulièrement délicat de psycho-physiologie. Mais la musique ne fait pas son affaire d'états d'âmes compliqués. Elle ne peut rendre et faire comprendre que des sentiments simples, d'une humanité générale. C'est ce que Wagner a si bien compris. Or, l'héroïne de Flaubert est terriblement complexe. Là était l'écueil pour le musicien, — écueil insurmontable. M. Reyer l'a tourné. Seulement, sa Salammbô n'est plus celle de Flaubert. Le caractère

de la jeune fille, en dehors des pages du roman qui déterminent sa psychologie, devient quelque peu obscur. Il y a certains phénomènes que la musique ne peut pas expliquer surtout lorsque, comme celle de Reyer, elle demeure constamment chaste.

Ces réserves faites sur la conception du poème, abordons, sans plus tarder, l'étude de la partition.

*
* *

Salammbô, à l'encontre de *Sigurd*, n'a pas d'ouverture. Une courte introduction de 40 mesures nous fait faire connaissance avec deux des principaux *leitmotifs* de l'œuvre. Le premier, celui du *Zäimph*, le voile sacré, auquel sont liées les destinées de Carthage, se déroule, p. 3, m. 1, 2, 3, 4 et 5, aux bassons et aux cuivres, au milieu des arpèges des harpes et des violons et des trilles des bois ; il a fort belle allure. Le second, qui symbolise *Tanit* ⁽¹⁾, paraît, p. 3, m. 13, au cor ; il est repris par le basson à la mesure suivante et se maintient, pendant quelque temps, à l'orchestre. De l'emploi d'une simple seconde, Reyer a tiré un effet fort caractéristique.

Le premier acte se passe dans les jardins d'Hamilcar, pendant le festin des mercenaires. On se rappelle la gigantesque et luxuriante description de Flaubert. Hélas ! les vers *mirlitonnesques* de M. du Locle nous transportent loin de cette admirable page du roman. Les mercenaires fêtent donc leur victoire en attendant que Carthage les paie de leurs services. Mais le Sénat remet de jour en jour, et Giscon, l'un des sénateurs, vient encore berner les soldats de vaines promesses. La révolte est mûre pour éclater. Le Lybien Mathô délivre les esclaves d'Hamilcar, enfermés dans l'ergastule, après avoir fait serment d'amitié avec le roi numide Narr'havas.

Les mercenaires, irrités des refus du Sénat, mettent au pillage les jardins d'Hamilcar. Tout à coup, *Salammbô* apparaît au haut d'une terrasse. Elle reproche aux soldats leur conduite et les apaise peu à peu. En signe de réconciliation, elle tend une coupe à Mathô. Celui-ci la vide en tremblant, car un regard de la fille d'Hamilcar vient de le faire son esclave. Narr'havas jaloux, car il aime lui aussi *Salammbô*, blesse Mathô d'un coup de poignard. Le Grec Spendius, l'un des esclaves délivrés, ranime le Lybien. Il l'excite contre Carthage, mais, tout à l'amour qui le brûle, Mathô ne l'écoute pas. Cependant, les soldats rentrent en scène, la révolte contre Carthage est décidée et Mathô est choisi comme chef. *Salammbô* s'enfuit vers Carthage.

Le premier chœur des mercenaires est d'une allure plutôt commune, mais l'offrande des coupes à chaque divinité adorée par les soldats de différentes nationalités est une page de réelle beauté. Je citerai surtout la phrase des Grecs, celle des Egyptiens, doublée à l'orchestre par la clarinette, sous

(1) La lune était, sous ce nom, adorée à Carthage.

de larges accords des violons divisés et en sons harmoniques, et celle des Syriens, pleine d'une grâce languide. Le chant des esclaves qu'on entend dans le lointain est d'un heureux effet. L'entrée des Numides et de leur roi se fait sur un motif qui, dans le courant de la partition, s'applique à Narr'havas. Le dialogue de ce dernier et de Mathô est soutenu par divers dessins d'orchestre qui ne manquent pas d'un certain caractère. Le *cantabile* de Spendius, remerciant les mercenaires de la délivrance des esclaves, est d'une jolie couleur, contrastant avec la rudesse générale des motifs précédemment entendus. Page 31, m. 12, 13 et 14, motif de la *Légion sacrée*, bataillon d'élite de la République. Ce thème, dans la suite, s'applique souvent aussi à Carthage elle-même. La scène IV, remplie par le discours de Giscon aux mercenaires, n'offre rien de saillant. Par contre, la suivante est fort belle. L'hymne des prêtres de Tanit est d'une heureuse expression. J'attire surtout l'attention sur le solo de contralto avec son accompagnement de cor anglais doublé, au bout de trois mesures, par la flûte, et sur celui de soprano. L'apparition de Salammbô est soulignée, p. 50, m. 2 et suivantes, par un beau *leitmotiv*, chanté par les violons auxquels s'adjoignent bientôt les flûtes. Ce thème, que nous réentendrons souvent, est celui de la fille d'Hamilcar. Le long discours adressé par Salammbô aux mercenaires contient plusieurs très beaux passages. L'exclamation : *Carthage, ô sol sacré !...* et l'invocation : *O ciel où naissent les étoiles*, avec son contre-chant de violons sur un dessin d'altos, sont vraiment dignes d'être signalées. Citons aussi le chant de Narr'havas : *Non, ne redoute rien...* Je passerai rapidement sur les deux dernières scènes en constatant, néanmoins, que le dialogue entre Mathô et Spendius est bien commenté par l'orchestre. Le rideau tombe sur le thème de *Salammbô*, chanté par les bois et les violons, les flûtes et les cors.

Le second acte se déroule la nuit, dans l'enceinte du Temple de Tanit, où les prêtres et les prêtresses sont réunis pour une cérémonie sacrée. Mathô, accompagné de Spendius, se glisse dans la foule. Le grec pousse le lybien à s'emparer du voile sacré de la déesse, car sa possession assurerait la victoire aux mercenaires. Mathô, effrayé de ce sacrilège, commence d'abord par refuser. Survient Salammbô qui veut parler au grand prêtre Schahabarim. La jeune fille lui confie son désir irrésistible de voir et de toucher le Zaïmph ; elle croit avoir entendu des voix lui commandant de le sauver d'un danger. Le pontife refuse car, seul, il peut sans mourir, s'approcher du voile. Le grand prêtre se retire ; Salammbô reste seule. Mathô qui a tout entendu, caché derrière un arbre, se précipite dans le sanctuaire et apparaît à la jeune fille couvert de l'étoffe sacrée. Salammbô d'abord, le prend pour un dieu, mais bientôt, aux paroles d'amour qui s'échappent de la bouche du lybien, elle reconnaît Mathô. A ses cris les prêtres rentrent, mais Mathô tenant le Zaïmph et profitant de la terreur

qu'il inspire, se retire sans être inquiété, accompagné par les malédictions de tous.

Le rideau se lève sur quelques mesures d'orchestre d'une couleur ravissante. Le cor égrène poétiquement une phrase exquise, dont le début ramène le thème de *Tanit* que la flûte fait entendre, plus loin, sur de longues trainées de harpe. L'invocation de Schahabarim est, dans sa tonalité de *sol bémol*, une adorable inspiration. Les litanies des chœurs sont fort pittoresques. Une très belle page d'orchestre, où le motif de *Tanit* résonne au cor sur le dessin persistant des violons *con sordini*, accompagne le lever de la lune. L'Hymne : *Tanit, blanche déité...* est une admirable chose. Dans toutes ces pages, le motif de *Tanit* revient continuellement. Celui du *Zaïmph* éclate dans toute sa majesté quand le grand prêtre entre dans le Temple, et plus loin, lorsqu'il fait adorer le voile à la foule. Au quatuor se dessine une marche religieuse d'un assez beau caractère qui continue pendant le commencement du dialogue entre Mathô et Spendius. L'arrivée de Salammbô est annoncée à l'orchestre par le motif qui lui est affecté. La scène entre le grand prêtre et la fille d'Hamilcar est traitée d'une remarquable façon. La mélodie de Schahabarim : *Parmi les parfums...* est d'une grande délicatesse. Dans les confidences de Salammbô je citerai une délicieuse phrase : *J'ai dormi pâle et solitaire...* Restée seule, la jeune fille, dans un superbe *larghetto*, nous initie à son état d'âme particulier et laisse exhaler ses vagues aspirations. Page 136, m. 8, 9, 10, 11, la clarinette fait entendre un motif qui jouera, dorénavant, un rôle prépondérant. Cette phrase qui offre, — le croirait-on ? — une ressemblance évidente avec certain thème de *Manon*, symbolise le *Désir* de Salammbô, désir sans but précis, impulsion irraisonnée qui la pousse vers le Zaïmph et ensuite, inconsciemment, vers Mathô. La musique est chargée de traduire ici une sorte de dédoublement de personnalité, phénomène par son essence même absolument anti-musical. L'emploi réitéré de ce motif du *Désir* n'arrive pas à nous le faire comprendre. Ce thème éclate ff quand Mathô apparaît aux yeux ravis de Salammbô, recouvert du Zaïmph. La scène entre cette dernière et le lybien est d'une magnifique et chaude envolée. Nous y trouvons p. 145, m. 15, 16, un thème d'*Amour* qui reparaît plusieurs fois dans les pages suivantes, notamment page 153, m. 9, 10, 11, et 154 en valeurs augmentées. Plusieurs phrases se signalent par leur expression passionnée, notamment le 6/8 de Salammbô : *Toi qui m'apparais...* et la déclaration de Mathô : *Viens ! je t'aime à perdre la vie !* La malédiction de Salammbô et les dernières pages, sont d'une grande vigueur dramatique. Le thème de *Tanit*, murmuré cette fois par les violoncelles et les contre basses, clôt l'acte qu'il avait ouvert soupité par le cor.

Ce second acte est, à lui seul, un véritable chef-d'œuvre. Il peut compter parmi les plus belles productions de la musique française. Les scènes

religieuses ont une pureté de lignes, une noble simplicité qui font, parfois, songer à Gluck. L'ampleur de la déclamation lyrique et la profondeur du sentiment poétique ne sauraient aussi être trop admirées. Cette partie est la plus belle de l'opéra de Reyher. Elle suffira à le sauver de l'oubli.

Le premier tableau du troisième acte nous transporte au temple de Moloch, où se trouve réuni le Conseil des Anciens. Tous pleurent sur le destin de Carthage, assiégée par les mercenaires. Mais voici qu'on annonce l'arrivée d'Hamilcar, qui était absent de la ville depuis plusieurs mois. Celui-ci entre dans le temple et reproche aux sénateurs leur duplicité et leur manque de foi, unique cause de la révolte. Les Anciens offrent à Hamilcar le commandement suprême. Il refuse d'abord, mais il accepte dès qu'on lui révèle l'amour de Mathô pour Salammbô. Afin de s'assurer la protection de Moloch, Hamilcar lui voue en sacrifice vingt des fils des Anciens. Dans le roman, c'est le pontife de Moloch qui exige ce sanglant holocauste. Hamilcar doit lui-même livrer son enfant, le petit Hannibal, et il ne réussit à le sauver qu'en substituant à sa place le fils d'un esclave. Qu'on relise ces belles pages et l'on s'étonnera qu'elles n'aient pas trouvé place dans l'opéra.

Le prélude fait réentendre le motif du *Désir* et expose, p. 168, m. 12, 13, celui d'Hamilcar. Plus loin, nous trouverons celui de Moloch, p. 172, m. 1 et 2. Ce tableau est bien inférieur à l'acte du temple de Tanit. Il contient beaucoup de bruit et nombre de phrases communes. En dehors de la lamentation des Anciens, de la phrase d'Hamilcar entrant au Conseil et de l'attestation de l'innocence de Salammbô : *Par tout ce qui brûle et dévore*, je ne vois aucun passage digne d'attirer particulièrement l'attention.

Avec le tableau suivant, qui se passe sur la terrasse de Salammbô, M. Ernest Reyher retrouve toute son inspiration. Salammbô, depuis le rapt du voile, est assaillie de remords. Schahabarim la décide à se rendre au camp des mercenaires pour arracher le Zaïmph à Mathô. Restée seule, la fille d'Hamilcar appelle ses esclaves et se fait apporter ses habits de fête. Puis, en voyant passer dans les airs un vol de colombes, elle se laisse aller à de tristes pressentiments.

Dans le prélude, le motif de *Tanit* revient, murmuré par le cor, puis par le basson. Le thème du *Désir* reparait ensuite. Il est rappelé plusieurs fois pendant ce tableau. Le passage où Salammbô exprime ses remords est d'une belle déclamation lyrique et la scène entre le prêtre et la jeune fille d'une grande sobriété dramatique. La phrase de Schahabarim : *Va, souriante...* est surtout à citer. La toilette de Salammbô est accompagnée par une délicate page d'orchestre basée, principalement, sur le motif du *Désir*. Le récitatif : *Vois là-haut, dans le ciel...* est d'un intense sentiment de tristesse et la rêverie de Salammbô, à la vue des colombes fuyant Carthage, d'un sentiment mélodique plein de simplicité, de charme et

d'expression. Elle est accompagnée par un orchestre d'une élégante distinction qu'on regrette de ne pas toujours trouver chez Reyer. Au moment où la lune apparaît sur la mer, le cor égrène *pp* le motif de *Tanit*, au milieu du scintillement des violons divisés et en sons harmoniques. L'effet est absolument délicieux.

Au 4^e acte, nous sommes au camp des mercenaires où nous assistons à un ballet d'une désespérante banalité. Narr'havas vient ensuite offrir son alliance à Mathô qui l'accepte. Le serment prononcé par les deux chefs et leur suite se signale par une certaine vigueur. Salammbô, voilée, apparaît accompagnée de Schahabarim, méconnaissable lui aussi. La jeune fille se donne comme une transfuge de Carthage. Mathô la fait entrer sous sa tente. Un pressentiment avertit Narr'havas que cette femme voilée est Salammbô. La jalousie le pousse à trahir Mathô.

Salammbô reste seule, sous la tente, avec Mathô. Elle se fait reconnaître et ordonne au mercenaire de lui livrer le Zaïmph. Subjugué par le regard de la jeune fille, fou d'amour, le lybien finit par y consentir. Des appels de détresse s'élèvent au loin dans le camp. Les Numides viennent de trahir. Mais Mathô n'entend rien. Tout à son amour, il presse Salammbô. Celle-ci, au contact de cette passion débordante, n'est plus maîtresse d'elle-même et elle s'abandonne à l'étreinte du soldat. Brusquement, la lueur d'un incendie éclaire la tente. Mathô s'arrache des bras de Salammbô et s'élance au combat. La fille d'Hamilcar s'empare du Zaïmph et s'enfuit à son tour.

Cette scène d'amour contient, incontestablement, des passages remarquables, mais elle n'est pas ce qu'elle aurait dû être : le point culminant de l'œuvre. La faute n'en est pas au musicien, mais à l'essence même de la situation, qui demeure, je le répète, très peu lyrique. L'auteur a, d'ailleurs, rapidement traité ce duo en l'entrecoupant par des appels de soldats. Les motifs du *Désir*, du *Zaïmph*, de l'*Amour*, de *Tanit* reparaissent successivement. Nous retrouvons aussi deux superbes phrases de Mathô entendues déjà au second acte. Parmi les autres passages saillants, signalons l'*allegro* : *N'essaye pas de fuir, je te tue !* le *larghetto* : *Ne les détourne pas, ces regards radieux !* et le bel *andante* : *O souffrance adorable !*

Le décor change. Nous voici maintenant, sur le champ de bataille. Les mercenaires ont été écrasés. Pour prix de sa trahison, Narr'havas demande à Hamilcar la main de Salammbô. Celle-ci survient avec le Zaïmph reconquis. On entraîne au supplice les chefs de la révolte. Mathô se soulève d'un as de blessés et réclame sa place parmi les condamnés. Mais on le réserve pour mourir à Carthage sur l'autel de Tanit.

Ce tableau est sans aucun intérêt. L'interlude qui est chargé de nous décrire la bataille et où reparaît le thème vulgaire de la *Légion sacrée*, est terriblement bruyant ; quant aux supplications du grec Spendius, tremblant devant la mort, elles sont manquées. Rien d'étonnant à cela, d'ailleurs, le

personnage devenant ici absolument anti-musical. Le motif de *Salammbô* revient à l'entrée de la jeune fille. Celui du *Désir*, en valeurs augmentées, retentit encore au moment de l'apparition de Mathô. La seule page qui vaille la peine d'être citée, est celle des imprécations du lybien, dramatiquement rendues et largement déclamées. A l'accompagnement des premières mesures, on reconnaît le thème qui avait accompagné le serment d'alliance entre Narr'havas et Mathô.

Le drame se dénoue sur le forum de Carthage, le jour des noces de Salammbô. Mathô va être immolé devant la statue de Tanit. Le peuple demande que ce soit Salammbô qui le frappe. Celle-ci veut obéir. Elle lève le glaive sur la tête du lybien. Mais elle rencontre les yeux pleins d'amour de celui qui l'a possédée le premier, et, au lieu de frapper le prisonnier, elle se perce le cœur. Mathô la saisit dans ses bras et se tue à son tour.

La première partie de cet acte est remplie par des chœurs, des danses et une marche assez brillante. La phrase des soprani : *Mêlez à vos chants la flûte et la lyre*, et la phrase de Schahabarim : *Peuple, tes Dieux partageant ton ivresse*, fixent un moment l'attention. Pendant la scène muette entre Salammbô et Mathô, le hautbois déroule un rappel de la phrase du deuxième acte : *ô consolateur ! dieu jeune et charmant*, où se retrouve le motif d'Amour. Les thèmes de *Tanit* et du *Zaïmph* se maintiennent à l'orchestre pendant les dernières pages de l'œuvre.

*
* *

Sur cinq actes, *Salammbô* en possède un superbe, — le second, dont l'inspiration soutenue, la belle et majestueuse ordonnance font le plus grand honneur au musicien qui l'a composé, — et deux tableaux remarquables : ceux de la terrasse et de la tente. Dans le courant des autres actes, on rencontre nombre de pages de valeur, mais l'ensemble, au double point de vue musical et scénique, manque de relief. En cet ouvrage, nous retrouvons M. Reyer, avec ses grandes, ses incontestables qualités, mais aussi avec ses défauts, malheureusement trop évidents. On est forcé de regretter dans *Salammbô*, à côté de charmants détails d'orchestre, — l'auteur a tiré de l'emploi de l'alto, des violons en sons harmoniques, du cor, de très heureux effets, — des trous, des empâtements, des vulgarités et des déchainements de sonorités cuivrées souvent injustifiés. Si, dans les rythmes, il y a une plus grande variété que dans les œuvres précédentes, le côté harmonique ne présente, par contre, aucun intérêt bien particulier ; les *leitmotive*, comme ceux de *Sigurd*, sont répétés à satiété et sont juxtaposés à la trame symphonique plutôt qu'ils ne font corps avec elle. Certes, au point de vue du *faire*, bon nombre d'autres musiciens en montreraient à Reyer, mais celui-ci, — malgré certaines maladresses

provenant des lacunes de son instruction musicale première, — se rattrape amplement sur d'autres points. L'auteur de *Sigurd*, cette noble partition qui marquera une date dans l'histoire de la musique française, à défaut de l'habileté de facture de certains de ses confrères, possède, en revanche, des dons précieux : l'abondance mélodique, le charme, la sincérité. Cette dernière qualité est, avant tout, celle de Reyer. Il parle, il écrit tel qu'il sent, mais jamais il ne s'abaisse à chercher les applaudissements du public par de basses et révoltantes flatteries. Sa muse est toujours demeurée noble et fière. Il aurait rougi de la traîner dans des milieux suspects et de la mettre à la remorque de Pierre ou de Paul pour gagner des gros sous. C'est par sa franchise, parfois brutale et vulgaire, mais plus souvent, pourtant, délicate, émue et pleine d'envolée, que Reyer a su conquérir la haute situation qu'il occupe aujurd'hui. *Salammbô* n'est pas faite pour l'en faire déchoir. La dernière partition du Maître français est, en effet, un ouvrage de très grand talent, qui peut tenir une place fort honorable après *Sigurd*, œuvre souvent géniale.





THAMARA

(Académie Nationale de Musique : Décembre 1891)

Prix de Rome de l'année 1862, M. Bourgault-Ducoudray fit ses premières armes au Grand-Théâtre de Nantes, en 1860, avec un opéra-comique en un acte : *L'Atelier de Prague*, dont le poème avait pour auteur un autre nantais, M. Derrien. Depuis, M. Bourgault-Ducoudray n'a abordé le théâtre qu'avec *Thamara*, jouée à l'Académie Nationale de Musique, le 28 décembre 1891. D'après leur cahier des charges, les directeurs de l'Opéra doivent monter, tous les deux ans, une œuvre d'un Prix de Rome. M. Bourgault-Ducoudray attendit trente ans son tour. Voilà, certes, qui est encourageant pour les jeunes musiciens ! Mais, en attendant, le compositeur n'avait pas perdu son temps. Appelé par un goût irrésistible vers les anciens modes de la musique, M. Bourgault-Ducoudray se fit une spécialité de ces questions qu'il traite avec une véritable maîtrise. Envoyé en Grèce par le Gouvernement, il en rapporta son intéressant recueil de *Mélodies grecques* qui fut suivi, plus tard, des *Mélodies de la Basse-Bretagne*, en lesquelles il signalait de curieux rapports avec les modes grecs. Esthéticien remarquable, M. Bourgault occupe, depuis plusieurs années, au Conservatoire, la chaire d'histoire de la musique. Il a composé un grand nombre de mélodies, de chœurs, un fort beau *Stabat*, une curieuse *Rapsodie Cambodgienne*, des pièces d'orchestre, *La Conjuration des Fleurs*, importante partition écrite seulement pour voix de femmes, enfin, *Bretagne*, grand opéra non encore représenté. Mais arrivons à *Thamara*.

*
* *

La donnée du poème de *Thamara*, dû à M. Gallet, est fort simple. La ville de Bakou, assiégée par le sultan Nour-Eddin, est sur le point de se rendre, quand, nouvelle Judith, une jeune fille, s'offre à aller frapper le

vainqueur. Reçue par Nour-Eddin, Thamara essaie vainement de lui faire accorder la grâce de la ville ; mais sa beauté a séduit le sultan, qui finit par triompher, sans grandes difficultés, de celle qui venait s'offrir à lui. Thamara s'est laissée gagner par l'amour de Nour-Eddin ; elle hésite à tuer l'homme dont elle vient de partager la couche, quand il lui semble voir apparaître les fantômes de ses compatriotes massacrés et elle frappe alors en détournant les yeux. Bakou, délivrée, est en fête. Le peuple chante les louanges de Thamara ; mais celle-ci, affolée d'amour pour sa victime, se perce le cœur avec le poignard encore rouge du sang de Nour-Eddin.

Le premier tableau se passe sur la grande place de Bakou. La foule, atterrée, se désespère en un chœur d'une allure superbe, bâti de main de maître. Un motif de lamentation apparaît dès la m. 1 de la p. 1 et revient souvent dans la première partie de cet acte. Kirvan, l'un des vaillants défenseurs de Bakou, ranime les courages, mais les vivres et les munitions manquent : le peuple veut se rendre à tout prix. La belle phrase suppliante : *Pour abréger nos maux....* accompagnée par les hautbois, les bassons, les violons et les violoncelles, mérite d'être signalée. Les exhortations de Kirvan : *Eh bien, fort de nos colères...*, sont d'une belle et énergique déclamation lyrique. Les soldats, qui veulent continuer la lutte, et les habitants, qui demandent à capituler, vont en venir aux mains, quand les portes du temple s'ouvrent, donnant passage au grand-prêtre. Ce dernier annonce que Thamara se dévoue pour sauver ses compatriotes. Au milieu des cris d'enthousiasme de la foule, la jeune fille affirme sa ferme intention d'aller frapper Nour-Eddin au milieu de son camp. La phrase des clarinettes, clarinette basse, bassons et quatuor, sur laquelle le cortège religieux descend les marches du temple, est fort belle. Même éloge pour le *larghetto* du grand-prêtre : *Elle a prié près des autels, dans l'ombre...* et pour la phrase de Thamara : *Du ciel, j'accomplirai les vœux...* d'une inspiration à la fois simple et noble. L'*andante* de Kirvan : *Fais de ta voix une caresse...* est l'un des meilleurs passages de ce premier tableau. Très remarquable aussi le bel élan de Thamara : *J'oserai pour ta gloire, ô Patrie...* Tout le finale avec ses chœurs, d'une architecture solide, d'une sonorité pleine, d'un style soutenu où l'on reconnaît l'influence des grands maîtres de la musique, est d'une ordonnance majestueuse, d'une beauté, d'une pureté vraiment classiques.

Au second tableau, nous sommes chez Nour-Eddin. Autour du sultan, assoupi sur un large divan, des almées dansent. Une phrase langoureuse et caractéristique, qui sera plusieurs fois ramenée par la suite comme motif d'amour, passe au cor anglais et aux violoncelles, puis, au bout de quelques mesures, les danses commencent. Ce petit ballet est d'une grande originalité et d'une instrumentation très pittoresque. Nous retrouvons, ici, le musicien amoureux des tonalités anciennes. Dans tout ce tableau,

M. Bourgault-Ducoudray a fait un important usage des modes orientaux et avec le plus rare bonheur. Le chœur des femmes : *O Maître de toutes choses*, écrit dans la gamme chromatique orientale, est fort joli, mais d'une exécution difficile. Nour-Eddin se soulève sur sa couche et fait taire ses femmes qui viennent d'interrompre un rêve où il voyait venir vers lui une vierge d'une admirable beauté. Ce songe a inspiré à M. Bourgault une délicate mélodie d'un charme très enveloppant. Le chœur : *Au charme fuyant d'un rêve*, avec sa mesure à 5/4 et son délicieux accompagnement de flûtes, hautbois, cor, harmonica, harpe et quatuor, est un pur bijou délicatement ciselé.

Des soldats annoncent au sultan que Bakou résiste toujours. Nour Eddin ordonne l'assaut pour le lendemain. Rien de saillant dans ces pages. Mais voici que Thamara arrive, le visage voilé, pendant que le motif d'amour reparait à la clarinette et au violoncelle. Nour-Eddin congédie tout le monde, et reste seul, en tête à tête, avec la jeune fille qui rejette alors son voile et apparaît dans toute sa beauté au sultan fasciné. Ici, le thème amoureux passe à la voix. Thamara est étonnée du doux accueil de Nour-Eddin. Au lieu d'un homme à moitié sauvage, elle trouve un élégant seigneur qui l'accueille avec amour. Elle songe à mettre aussitôt cette passion à profit, et elle demande la grâce de Bakou. Nour-Eddin refuse ; Thamara insiste, mais toujours sans succès. Il lui faudra donc accomplir sa tâche, mais combien, à cette heure, elle lui semble épouvantable ! La passion de Nour-Eddin s'est faite communicative et, maintenant, Thamara se sent poussée vers l'opresseur de sa patrie par un amour irrésistible et fatal. Ce duo est une admirable chose, et je ne crains pas d'affirmer qu'il peut compter parmi les grandes pages de la musique française. Il est d'une originalité extrême, d'une couleur puissante, avec ses modes anciens et ses vocalises exotiques, qui évoquent, avec une si grande intensité, la vie orientale. Les passages les plus saillants de cette scène, sont *l'andantino* : *Devant moi tu restes glacée*... la phrase : *Posséder ton amour*, accompagnée seulement par le violoncelle ; l'exclamation : *Ah ! vision céleste*, le bel *andante amoroso* : *Je suis l'esclave et non le maître*, la supplication de Thamara, enfin l'ensemble final au début duquel reparait le délicieux motif d'amour.

Le troisième tableau est précédé d'un prélude très développé, conçu toujours sous l'influence des idées chères au compositeur. Nous y remarquons d'abord une phrase languide et passionnée, d'une grâce bien orientale, puis un motif d'une allure originale, soupiré par le violoncelle solo ; plus loin revient le thème d'amour ; enfin, à la fin de ce beau morceau symphonique, un rappel de la phrase de lamentation du premier acte passe aux altos et aux violoncelles. Le rideau se lève sur le même décor. C'est la nuit. Sur le lit, Nour-Eddin repose endormi. Thamara vient de quitter la couche et elle recule devant la terrible tâche. L'amour l'emporte. Elle est

maintenant tout à cet homme qui vient de la posséder. La phrase de Thamara : *Il dort ; son front charmant et pâle*, avec, un peu plus loin, un retour du motif d'amour, est adorable. Mais voici qu'un chœur invisible traite la jeune fille de parjure. Thamara hésite encore. Le chœur invisible la poursuit comme un remords, rappelant les exhortations de Khirvan au premier acte et ses propres serments à elle. Une épouvantable lutte morale déchire l'âme de la malheureuse. Tout à coup des fantômes sanglants apparaissent en lui criant de tuer Nour-Eddin. Egarée, Thamara frappe le jeune homme. Cette scène dramatique est rendue avec énergie.

Au quatrième tableau, nous nous retrouvons sur la place de Bakou. Tout est en fête. Le chœur dansé : *Dans l'air parfumé...* est ravissant de grâce et de fraîcheur. Les échos retentissent des louanges à Thamara. Cette dernière apparaît, les vêtements sanglants, serrant encore dans ses mains crispées le poignard avec lequel elle a frappé Nour-Eddin. Mais, au milieu de l'allégresse générale, Thamara reste morose. Et pendant que le peuple est attiré par la pompe du cortège de fête, la jeune fille, à l'avant scène, exhale son amour pour l'homme qu'elle a tué. Le *Larghetto* : *Patrie, il te fallait du sang !* est d'une superbe déclamation. Le passage le plus saillant de tout le dernier acte est le magnifique chant suprême de la jeune fille : *Ton ombre séductrice étend ses bras inapaisés...* Le Grand Prêtre invite Thamara à le suivre dans le temple, mais, tandis qu'altos et violoncelles exhalent le motif du début du chant dont nous venons de parler, la libératrice de Bakou plonge dans son sein le glaive encore couvert du sang de Nour-Eddin.

*
* *

Thamara est l'œuvre d'un véritable artiste, très épris de son art et complètement indifférent aux considérations de succès, toujours facile à obtenir en flattant le public. La partition de M. Bourgault-Ducoudray est d'une belle et vigoureuse inspiration; les idées sont constamment distinguées, et leur mise en œuvre dénote un musicien très expert et très au courant des progrès modernes. L'harmonie de *Thamara*, toujours des plus soignées, renferme aussi maintes choses originales et curieuses, et l'orchestration est d'une bonne sonorité; je ne vois guère à lui reprocher qu'un emploi un peu trop souvent répété du violoncelle solo. L'opéra de M. Bourgault-Ducoudray est, sans conteste, la plus remarquable des partitions qui ont été imposées à l'Académie Nationale de Musique. Jusqu'à *Thamara*, cette clause du cahier des charges n'avait encore donné aucun résultat vraiment sérieux.



WERTHER

(Opéra impérial de Vienne : Février 1892)

(Opéra-comique : Janvier 1893)



Le roman de Goethe, ce petit drame d'amour d'une passion intense, qui exerça sur toute la littérature du commencement du XIX^e siècle une influence si considérable, devait tenter M. Massenet, toujours à l'affût de poèmes tirés d'œuvres d'une réputation déjà assise. Il n'était pas facile d'extraire un livret d'opéra de *Werther*. L'action de ce petit roman par lettres est presque nulle et son intérêt repose uniquement dans l'analyse psychologique de l'âme du principal personnage. MM. Paul Milliet Hartmann et Blau ont fait de leur mieux ; dans l'arrangement de leur scénario la division des tableaux est particulièrement adroite, mais leur poème laisse, néanmoins, place à de fortes critiques. Les deux personnages de Schmidt et de Johann, créés par eux de toutes pièces, qui passent leur temps à boire et à chanter, détonnent absolument dans le caractère de l'ouvrage. D'après ce que Goethe écrit de la famille de Charlotte, il est impossible d'admettre que le bailli fasse commerce d'amitié avec de pareils ivrognes. Il ne faut pas oublier que l'action se passe dans l'un de ces honnêtes intérieurs allemands où la vie de famille est seule en honneur. C'est un grand contre sens que d'avoir représenté le bailli chantonnant *Vivat Bacchus* ! et allant s'attabler avec des gens qui raillent les fidèles se rendant au temple. Ce Schmidt et ce Johann ont été uniquement introduits dans la pièce comme contrastes et pour égayer le fond, par trop sombre, de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, l'idée est peu heureuse. Les librettistes ont quelque peu transformé le caractère de Charlotte. Leur héroïne est beaucoup plus passionnée que celle de Goethe. La chose était fatale, d'ailleurs, du moment qu'on se risquait à mettre le roman a

Théâtre. La venue de la jeune femme, au dernier acte, dans la chambre de Werther et l'aveu qu'elle lui fait, est, aussi, de l'invention des auteurs français. On ne peut guère leur en vouloir, car elle nous a valu une très belle scène. MM. Milliet, Hartmann et Blau ont encore légèrement modifié le caractère de deux autres personnages. Albert, dans leur livret, est devenu au troisième acte, d'une jalousie qui n'est nullement indiquée dans le livre. La scène où il force sa femme à donner elle-même les pistolets au domestique de Werther, prend une signification cruelle qu'elle n'a pas chez Goethe. Sophie, la sœur cadette de Charlotte, n'a que onze ans dans l'œuvre allemande ; dans la pièce française, on nous la présente âgée d'au moins seize à dix sept ans et s'éprenant déjà de Werther. Cette dernière modification n'a pas grande importance, car elle ne change rien au caractère générale de l'œuvre primitive.

*
* *

Werther fût écrit aussitôt après *Manon*, en 1884. Aucun théâtre français, la partition ayant une réelle valeur, ne voulut l'accepter. M. Massenet se décida, l'année dernière (1892), à laisser émigrer son ouvrage en Allemagne et l'Opéra de Vienne le représenta avec succès. Cette année, l'Opéra-Comique s'est empressé de l'insérer à son répertoire ; une fois de plus, une partition française nous revient de l'étranger (1). Le drame lyrique de M. Massenet est divisé en trois actes et quatre tableaux. Il ne contient pas d'ouverture, mais un simple prélude exposant d'abord, p. 1, mesure 6, par les violons, l'un des thèmes principaux de la partition qui me semble s'attacher à l'idée de *Désespoir*. Les flûtes, les clarinettes et les violons, plus loin le saxophone et le cor, font réentendre ce motif, puis les violons *con sordini*, déroulent la phrase qui, au premier acte, souligne, p. 27, le premier récit de Werther. Ce thème, calme et contemplatif, dépeint avec bonheur l'amour du jeune homme pour la Nature. Après un beau développement, il s'efface devant la phrase du *Désespoir* qui se fait réentendre, cette fois, au cor anglais, au saxophone et aux cors.

Le rideau se lève sur le jardin du bailli ; à gauche, la maison à larges baies vitrées. Le père est occupé à faire répéter à six de ses enfants un cantique pour la future Noël et cela ne va pas tout seul. Ce début est d'une simplicité charmante. Arrivent Schmidt, Johann, puis Sophie. L'exposition se fait entre ces personnages. La scène, quoique très soignée au point de vue de l'accompagnement, demeure assez terne. Trois *leitmotive* y font leur

(1) Il faut reconnaître qu'en France le succès de *Werther* n'a, depuis lors, jamais été considérable. A Paris aussi bien qu'en province, cette œuvre est celle de M. Massenet qui « fait le moins d'argent ». Et pourtant c'est sa meilleure ! C'est, sans doute, pour cela que le public lui préfère les autres.

apparition. D'abord, p. 11, m. 4, le motif de *Gaieté*, sur lequel est construite la chanson des deux amis : *Vivat Bacchus ! Semper vivat !* et qui accompagne toute la première partie de la scène ; ensuite celui de *Charlotte*, p. 19, m. 4, 5, aux clarinettes, aux cors et aux altos ; enfin, celui d'Albert, p. 20, m. 8, 9, à la clarinette et au basson. Ces deux derniers n'ont pas grand caractère. Page 26, une fort jolie phrase, chantée d'abord par le violoncelle solo, et reprise ensuite par le violon solo, précède l'arrivée de Werther. Le récit : *Je ne sais si je veille...* soutenu à l'orchestre par le motif déjà apparu dans la seconde partie du prélude et l'*Invocation à la Nature*, qui vient ensuite, sont des morceaux remarquablement traités. Il faut apprécier surtout la distinction de l'idée mélodique dans le passage compris entre la page 30 et la reprise, page 31, de la phrase initiale. Remarquons p. 34 une adorable phrase de Werther : *Chers enfants, autant notre vie est amère...* d'une simplicité exquise. Je donnerais volontiers les trois quarts des lourdes partitions du *Cid* et du *Mage*, pour ces dix mesures d'une inspiration si vraie, d'une émotion si pénétrante. Les bassons, les altos et les violoncelles murmurent le motif de *Charlotte* ; la jeune fille entre et se met à distribuer aux enfants, les tartines du goûter. Cette petite scène, délicatement instrumentée, est charmante. Le thème de *Charlotte* y revient plusieurs fois. Il subit une modification en valeurs augmentées, quand le bailli présente sa fille à Werther. Charlotte est prête à partir pour le bal où doit l'accompagner Werther. Quelques autres invités arrivent pour la chercher sur un gracieux mouvement de valse. Avant de partir, Charlotte fait aux enfants ses dernières recommandations. A voir la jeune fille s'occuper si maternellement de ses frères et sœurs, dans sa simple et jolie toilette, l'amour entre peu à peu dans le cœur de Werther. L'exclamation : *O spectacle idéal d'amour et d'innocence*, a été heureusement traduite par le musicien. Rien de saillant à signaler ensuite jusqu'à l'arrivée d'Albert. La petite scène, soutenue par le motif de la *Gaieté*, où Sophie envoie son père rejoindre ses amis au cabaret, est absolument contraire aux caractères du roman. Albert, le fiancé de Charlotte, absent depuis plusieurs mois, arrive inopinément pour lui faire une bonne surprise. Il est reçu par Sophie, qui lui explique que Charlotte est au bal. Cette scène, soulignée à l'orchestre par le thème d'Albert, est écrite dans une note fort simple, bien en situation. Une jolie phrase : *Oh ! comme à l'heure du retour*, est à signaler.

La nuit tombe, une belle nuit de juillet, éclairée par une lune resplendissante. Charlotte et Werther reviennent à la maison en se donnant le bras. Tout le début de la scène est soutenu par un orchestre d'une délicatesse infinie. Aux violons, résonnent, dernier écho du bal, des bribes de la valse déjà entendue. Puis apparaît un nouveau *leitmotiv*, esquissé p. 61, m. 6 et suivantes, exposé, dans tout son développement, p. 62, m. 3 et

suivantes. Pendant la fin de l'acte, ce thème, qui symbolise le *Charme de la nuit d'été*, joue un rôle prépondérant. Il est chanté d'abord par le violoncelle solo et la harpe et répété, à contre-temps, par la flûte et la harpe. Toutes ces pages ont été traitées par Massenet avec une légèreté de touche vraiment admirable. On regrette d'autant plus l'éclat intempestif des cuivres, reprenant *fortissimo*, p. 73 et 74, le thème de la *Nuit d'été*, qui perd, ainsi, tout son charme poétique, sans gagner, pour cela, la moindre grandeur. L'auteur retombe là dans le pur procédé. La plupart des phrases de ce duo vaudraient la peine d'être citées. Le passage où Charlotte raconte la mort de sa mère est d'une émotion contenue remarquablement rendue. Le thème de l'exclamation de Werther : *O spectacle idéal...* reparait, p. 65, m. 8 et suivantes, aux violons, puis au hautbois, et p. 69, m. 8 et suivantes, au cor anglais, au saxophone, aux bassons, aux cors et aux violoncelles. Au moment où le jeune homme, fou de passion, fait à Charlotte l'aveu de son amour, on entend dans la maison la voix du bailli appelant sa fille et s'écriant tout joyeux : *Albert est de retour !* Charlotte, défaillante, se souvient. Elle a promis à sa mère mourante d'épouser Albert : elle tiendra son serment. Werther s'enfuit désespéré.

Le second acte, dans son ensemble, est très inférieur au premier. La scène se passe sur la place publique, à Walheim, un dimanche où le pasteur va fêter sa cinquantaine. Les quelques mesures du prélude ramènent le motif de la *Gaieté*. La première scène, où les deux amis devisent en vidant leurs verres, est non seulement insignifiante, mais choquante, et l'œuvre gagnerait à en être allégée. Charlotte et Albert surviennent et s'assoient sur un banc. Ils sont heureux et, depuis trois mois qu'ils sont mariés, pas un nuage n'a assombri leur union. Le dialogue des deux époux est traité très sobrement, dans une note un peu grise. Le motif d'Albert passe continuellement à l'accompagnement, sous une modification d'un caractère apaisé. Charlotte et Albert entrent dans le temple. Werther arrive à son tour, pendant que les violons font entendre une transformation passionnée de la phrase : *O spectacle idéal*, qui revient à deux fois. Son amour le ronge. Lui n'a rien oublié. L'air en *la bémol* : *J'aurais sur ma poitrine...* est franchement mauvais, à part les huit dernières mesures, dont l'éclat de douleur est assez expressif. Mais tout le début, conçu dans une forme italienne surannée, est entaché d'une regrettable vulgarité et accompagné de la façon la plus banale.

La scène suivante entre Werther et Albert, pendant laquelle ce dernier parle au jeune homme de son ancien amour pour Charlotte, n'est pas d'une grande utilité et n'offre rien de bien intéressant. Cette fois, c'est le motif de *Charlotte* qui forme la base de l'accompagnement de ces pages un peu languissantes. Sophie arrive et gaiement invite Werther à danser. L'*ariette* qu'elle chante est une petite page d'album sans réelle valeur et qui n'a rien

à faire ici. Sophie et Albert entrent chez le pasteur et laissent Werther à ses réflexions. Charlotte sort du temple. Werther ne peut se contenir plus longtemps. Il parle de son amour à la jeune femme. Le *lento*, accompagné par le motif du *Charme de la nuit d'été*. *Ah ! qu'il est loin ce jour plein d'intime douceur*, est une des belles pages de la partition. Charlotte essaie de consoler Werther, mais elle ne peut lui laisser d'espoir. Elle lui conseille de s'éloigner pour quelque temps et de ne revenir qu'à la Noël. La trame symphonique de cette seconde partie de la scène est formée par deux nouveaux *leitmotifs*. Le premier se fait entendre, p. 121, m. 10, au cor anglais et aux violons. Il exprime la *Consolation* que Charlotte prodigue au jeune homme. Le second, que les seconds violons et les altos exposent p. 122, m. 2, semble s'appliquer au *Devoir* implacable qui dresse un obstacle entre Werther et celle qu'il aime. Cette scène est bien conduite, mais l'instrumentation en est parfois un peu bruyante. Le cœur brisé de nouveau, Werther se résout à partir. Pour la première fois surgit à son esprit l'idée du *Suicide*. L'air : *Lorsque l'enfant revient d'un voyage avant l'heure...* est une des bonnes choses de l'œuvre. Regrettons, pourtant, que les dernières mesures soient un peu communes. Sophie revient pour chercher Werther. Celui-ci s'enfuit. Devant ce départ précipité, Albert commence à se méfier.

Le dernier acte, divisé en deux tableaux, est incontestablement le meilleur de l'œuvre. Le premier tableau se passe dans la chambre de Charlotte, le 24 décembre, à 5 heures du soir. Le prélude qui le précède est bâti sur les motifs du *Désespoir*, de la *Consolation* et du *Devoir*. Depuis que Werther est parti, Charlotte ne fait que penser à lui. Elle l'aime sans se l'avouer ; elle relit ses lettres. Cette scène a inspiré le musicien de la plus heureuse façon. Je citerai surtout la phrase : *Des cris joyeux d'enfant montent sous ma fenêtre* et celle du dernier billet de Werther : *Tu m'as dit à Noël...* Ici se présente, p. 148, m. 8 et 9, à la voix et au saxophone, aux bassons et aux cors, un nouveau *leitmotif* d'une brièveté lugubre et déchirante, qui va jouer désormais un rôle important et qui symbolise l'idée du *Suicide*. Sophie arrive ; elle essaie de tirer Charlotte de ses amères réflexions et de l'emmener chez son père. Charlotte promet d'y aller, mais toujours la phrase du dernier billet de Werther revient sinistrement à sa mémoire et à l'orchestre. L'*allegro* de Sophie : *Ah ! le rire est léger...* est un hors-d'œuvre non seulement inutile, mais du plus mauvais goût. Le passage le plus remarquable de cette scène entre les deux sœurs, qui se développe, presque entièrement, sur un dessin d'orchestre, apparu pour la première fois p. 151, m. 17 et suivantes, est le *lento* de Charlotte : *Les larmes qu'on ne pleure pas...* Charlotte, restée seule, invoque le secours de Dieu, car son cœur faiblit. Sa prière manque de chaleur communicative. *Fortissimo*, le motif du *Désespoir* retentit à l'orchestre, et Werther, pâle et défait, pénètre

dans la chambre. Le souvenir revient aux jeunes gens. Ils pensent aux jours heureux d'autrefois ; ils relisent ensemble une traduction d'Ossian, faite jadis par Werther. Peu à peu, le jeune homme s'exalte. Sa passion l'emporte. Charlotte essaie de résister, mais elle se trouve tout à coup dans les bras de Werther. Leurs lèvres se touchent. A ce contact, la raison revient à Charlotte. Elle s'enfuit en criant à Werther qu'il ne la verra plus.

La plus grande partie de cette scène a été très remarquablement traitée par le compositeur. Le thème de *Charlotte* reparait au commencement, p. 171. Quand Werther supplie la jeune femme de revenir, p. 190, le motif du *Désespoir* clame à l'orchestre en valeurs augmentées. Au point de vue vocal, les passages les plus saillants sont le *moderato* de Werther : *Voici le clavecin qui chantait nos douleurs*, d'un sentiment exquis, puis les *strophes* d'Ossian, si remplies d'une douce tristesse, malgré la fâcheuse ressemblance de leur début avec l'air de café-concert : *Tararaboum dihé*, enfin le *largo* très franchement italien : *Ah ! ce premier baiser !...* où l'on retrouve le Massenet aux phrases langoureuses et passionnées. La fin du duo, avec le retour du motif des *strophes* en un unisson vulgaire, le tout orchestré de la façon la plus tapageuse est manqué. Devant le silence de Charlotte, Werther se résout à mourir. Le *largo* : *Prends le deuil, ô nature* est emphatique, mais le défaut est inhérent au personnage. Encore les librettistes français ont-ils atténué, le plus qu'ils ont pu, ce côté, bien démodé maintenant, du héros de Goethe. Le motif du *Suicide* éprouve p. 192, m. 4, 5, une transformation.

Albert entre, préoccupé, jaloux, car il sait que Werther est de retour. Le dessin d'une allure si sombre qui paraît p. 192, m. 8, aux altos souligne le *Soupçon* qui est entré dans l'âme du mari de Charlotte. Albert appelle sa femme et l'interroge assez brutalement. Au même moment arrive un billet de Werther, demandant à son ami de lui prêter ses pistolets. Albert force Charlotte à les donner elle-même au domestique. La jeune femme, une fois son mari parti, se précipite au dehors.

Le décor change. Il représente la petite ville de Walheim, vue à vol d'oiseau, la nuit de Noël. La lune jette une faible clarté sur les toits et les arbres couverts de neige. Quelques fenêtres sont éclairées. Charlotte passe en courant. Un intermède assez long, construit sur les thèmes du *Suicide* et du *Désespoir* et sur une large et assez belle phrase indépendante, chantée p. 201, m. 5 et suiv., par les flûtes, les clarinettes et les cors accompagne cette scène.

Dans son cabinet de travail, Werther git à terre, mortellement frappé. Avec une persistance lugubre continuent de résonner les *leitmotive* du *Désespoir* et du *Suicide*. Charlotte entre affolée et se jette sur le corps de Werther. A cette heure suprême, le jeune homme a la consolation d'en-

tendre Charlotte lui dire qu'elle l'aime, qu'elle l'a toujours aimé. Hélas, il est trop tard. Werther ne tarde pas à expirer.

Ce tableau, d'une émotion intense, est peut-être ce que Massenet a écrit de meilleur. On sent qu'il y a mis toute son âme. Parmi les fragments les plus remarquables de cette scène, il faut signaler l'*animato* de Werther : *Non, n'appelle personne*, l'aveu de Charlotte : *Oui, du jour même où tu parus devant mes yeux*, accompagné par le motif de la *Nuit d'Été*, et la phrase de Charlotte : *Que ton âme en mon âme éperdument se fonde*. On entend au dehors les voix des enfants chantant au milieu des cris et des rires le Noël du premier acte et celle de Sophie qui lance, joyeusement, la dernière phrase de de son ariette. Ce contraste est des plus dramatiques et le musicien a su en tirer un grand parti. La phrase de Werther : *Oui, Noël, c'est le chant de la délivrance* est fort belle. Enfin, sa dernière recommandation : *Ecoute bien, là-bas, au fond du cimetière* simplement accompagné par le violon solo est l'une des pages les plus inspirées de la partition. Le rideau tombe sur les chants de Noël qui éclatent de nouveau pendant que Charlotte s'évanouit aux pieds du cadavre de Werther. Au moment où celui-ci expire, le cor anglais, le saxophone, les bassons et les cors font entendre une modification du motif des *strophes d'Ossian*.

Après avoir étudié avec la plus grande attention et aussi avec la plus grande indépendance, la nouvelle partition de Massenet, je ne suis pas éloigné de la considérer comme son chef-d'œuvre. Dans *Werther*, le compositeur a réellement fait œuvre d'artiste. Il a écrit ce drame lyrique en dehors de toute préoccupation sans presque jamais se soucier du public ou des interprètes. Une fois n'est pas coutume.

Dans *Manon* qui, après *Werther*, est, certainement, la partition capitale de Massenet, on trouve encore des concessions regrettables. Cette fois-ci, elles sont moins nombreuses. *Werther* démontre d'une façon éclatante que c'est dans les sujets de demi-teinte que Massenet est vraiment supérieur. Quelques pages sont moins bien venues que d'autres, mais toute l'œuvre, cela se sent, a été composée avec une absolue sincérité. Elle est, en sa majeure partie, écrite dans un style très simple, dans un sentiment très vrai, avec un grand souci de la trame symphonique. On pouvait craindre que le chantre du mysticisme amoureux de *Marie-Magdeleine* et d'*Hérodiade*, des corruptions de *Manon* et des ardeurs érotiques d'*Esclarmonde* se trouvât mal à l'aise dans ce sujet. Il n'en a rien été ; la Muse voluptueuse du compositeur s'est faite chaste pour chanter cette histoire d'amour qui commence en idylle et qui finit en drame.





PHRYNÉ

(Opéra-comique : Mai 1893)

L'illustre musicien à qui l'Art, — je dis l'Art tout court, laissant aux doux maniaques du nationalisme, le soin d'ajouter français, si cela leur fait plaisir, — est redevable de *Samson et Dalila* et de la *Symphonie en ut mineur*, des *trios*, des *quatuors*, des *concertos* pour piano, de la *Danse Macabre* et du *Déluge*, aura, au cours de sa carrière glorieuse, abordé tous les genres, depuis la symphonie jusqu'à l'opéra-bouffe. Dans la longue série des ouvrages du Maître, ouvrages qui, certes, ne sont pas d'une valeur égale, mais qui se recommandent, tous, par l'impeccabilité de la facture, *Phryné* occupera une place à part par son étincelante fantaisie, la grâce mélodique de certaines pages, la forme comique de certaines autres.

Le livret de *Phryné* est de M. Augé de Lassus. L'intrigue en est assez mince et ne sort guère des sentiers battus. La scène se déroule, au premier acte, sur une place publique d'Athènes où l'on vient d'inaugurer le buste du vieil archonte Dicéphile, qui passe, dans la ville, pour un parangon de vertus. Dicéphile serait parfaitement heureux si son neveu Nicias avait une meilleure conduite. Ce dernier essaie d'emprunter de l'argent à son vieil oncle. Dicéphile se contente de lui donner..... quelques bons conseils. Cependant, comme l'archonte se méfie de Nicias, il imagine de le faire arrêter et de l'envoyer en prison calmer son humeur libertine.

Mais le jeune homme déjoue le tour de Dicéphile et il fait rosser les démarques venus pour l'arrêter. Phryné, dont Nicias est amoureux, lui offre l'hospitalité afin de le soustraire aux recherches de la police. Mais avant d'entrer dans la maison de la belle courtisane, Nicias coiffe le buste

de son oncle d'une outre de vin. Quand Dicéphile, la nuit tombée, revient pour admirer son effigie, il se trouve en face d'une figure ridicule toute barbouillée de lie.

Le second acte se passe dans une salle de la maison de Phryné. Nicias veut quitter son asile croyant qu'il n'est pas aimé de la courtisane, mais celle-ci lui fait bientôt l'aveu qu'elle partage sa flamme. Cependant Dicéphile arrive, tout furieux contre son neveu. L'archonte est reçu par Phryné. Celle-ci le fascine par sa beauté et, à un moment, pour le séduire complètement, elle fait apparaître aux yeux charmés du vieillard, la statue d'Aphrodite pour laquelle elle a posé. Dicéphile tombe aux pieds de Phryné. Sur ces entrefaites, Nicias arrive avec ses amis. Devant le ridicule qui le guette, Dicéphile n'a plus qu'à passer par les volontés de son neveu.

Une courte introduction d'une facture habile et d'une jolie sonorité, sinon d'idées très originales, précède le lever du rideau. Le chœur, chanté pendant la cérémonie d'inauguration du buste de Dicéphile, est d'une amusante emphase ; celui qui accompagne le passage de Phryné à travers la foule, est des plus gracieux. Toute cette scène contient de charmants détails d'orchestre. Au point de vue vocal, je signalerai la phrase chantée par Phryné, p. 17 : *En ce qui touche la vertu, je suis, il est vrai, peu savante*. Une malencontreuse vocalise comme on en rencontre parfois chez Saint-Saëns, — vraiment à propos de bottes, — gâte quelque peu la spirituelle expression de ce passage.

Le duo entre Dicéphile et Nicias est écrit dans un excellent style comique. Les motifs sont quelquefois d'allure assez vulgaire, mais ils sont mis en œuvre avec une prestigieuse habileté. Il faut remarquer, dans cette scène, un original accompagnement de bassons du plus drôlatique effet. Le *cantabile* de Nicias : *O ma Phryné...* est une délicieuse blquette d'une simplicité pleine de distinction. Suit un chœur dansé dont l'exquise orchestration fait encore oublier la banalité de l'idée mélodique. Dans la dernière scène, fort animée, un joli *allegretto* de Phryné : *Si le front couronné de roses*, plaît par sa grâce aimable et facile. Quant au final, d'une vulgarité évidemment voulue, il est d'une gaieté folle. Saint-Saëns a eu la fantaisie de rivaliser avec Offenbach. La comparaison serait peut-être plutôt favorable au père de la *Belle Hélène*. Du moins, lui, en écrivant ces chahuts, était-il sincère !

La courte introduction du second acte ramène le motif du *cantabile* de Nicias : *O ma Phryné...* Le duo entre la courtisane et le jeune homme est d'une note légèrement émue tout à fait charmante. L'accompagnement est d'une délicatesse et d'une élégance dont Saint-Saëns a le secret.

Nous arrivons, maintenant, aux deux pages capitales de l'œuvre. L'air où Phryné raconte que des pêcheurs, un jour, en la voyant sortir nue du bain

qu'elle prenait dans la mer, la prirent pour Aphrodite, est un morceau d'un grand style et d'une superbe inspiration. Il contient des phrases délicieuses, telles que celle-ci :

Si doux était l'adieu de l'heure frémissante,
Si pur était le ciel aux feux mouran's du jour,

d'une expression adorable. Quant à l'orchestre, il est d'une merveilleuse couleur. Cet air est, à mon avis, une des plus belles, des plus pures pages qui soient sorties de la plume de Saint-Saëns. Le trio chanté à l'unisson par Phryné, Nicias et Lampito est, lui aussi, un passage de tout premier ordre. L'idée mélodique est d'un charme indicible, et l'accompagnement, avec sa pédale de violons à l'aigu, entrecoupée par la harpe à contre-temps et un adorable dessin des flûtes, est une véritable trouvaille.

L'*ariette* de Lampito : *C'est ici qu'habite Phryné* est fort délicate et les couplets de Dicéphile d'une bonne bouffonnerie. Le duo entre Dicéphile et Phryné est une scène excellente qui contient nombre de passages remarquables, notamment celui de l'apparition de la statue. Le final ramène le chœur du premier acte célébrant la gloire de Dicéphile.

Phryné est une œuvre de gaieté, de grâce et de charme. Saint-Saëns y a jeté à pleines mains des trésors d'esprit, d'ingéniosité, de science discrète et, parfois aussi, de véritable inspiration.





EVANGÉLINE

(Théâtre de la Monnaie, de Bruxelles : décembre 1895)

MM. Stoumon et Calabresi viennent encore d'ouvrir, avec leur bienveillance ordinaire, les portes de leur Théâtre à une œuvre française. Il s'agit, cette fois, d'*Evangeline*, premier ouvrage dramatique de M. Xavier Leroux, l'un des meilleurs élèves de Monsieur Massenet et prix de Rome de l'année 1885.

Le livret d'*Evangeline* a été tiré par MM. L. de Grammont, Georges Hartmann et Alexandre, du ravissant poème de Longfellow. Cet ouvrage fourmille d'idées poétiques propres à offrir au compositeur l'occasion d'heureux développements. La musicalité du sujet est donc évidente ; ce qui l'est beaucoup moins, c'est sa facilité à subir une transformation scénique. Les adaptateurs ont donc été forcés, en maints endroits, de s'écarter de l'œuvre primitive. L'intrigue d'*Evangeline* est fort mince ; tout le charme de l'œuvre de Longfellow repose dans les descriptions. En passant au théâtre, la grêle ossature du drame devient plus visible et l'action, qui procède par série d'épisodes, apparaît trop souvent délayée, monotone et vide d'intérêt.

La partition d'*Evangeline* est divisée en quatre actes précédés d'un prologue et suivis d'un épilogue.

Le décor du prologue représente une forêt vierge dans laquelle se tiennent Evangeline et Gabriel, pendant qu'un chœur invisible célèbre la forêt et la touchante légende des deux jeunes gens.

Au premier acte, nous sommes en Amérique, dans l'ancienne colonie française d'Acadie, qu'un traité a livrée jadis à l'Angleterre. Les Acadiens sont restés Français de cœur ; aussi suivent-ils avec intérêt les combats que se livrent, au Canada, les troupes de Louis XV et celles de Georges II. Le rideau se lève sur l'intérieur d'une ferme. Le fiancé d'Evangeline est

allé combattre avec les Français ainsi que plusieurs jeunes gens du village. Mais ceux que les Acadiens considèrent comme leurs compatriotes ont été vaineux. Pourtant Gabriel a pu revenir à Grandpré qui est occupé par un détachement anglais. Les parents de Gabriel et d'Évangéline décident de les marier dès le lendemain.

Le second acte se déroule sur la place du village. Tout est en fête, car l'on s'apprête à célébrer les noces de Gabriel et d'Évangéline, mais, au moment où le cortège va entrer dans l'église, celle-ci apparaît pleine d'Anglais. L'officier qui les commande communique aux habitants un arrêté du roi Georges expulsant de l'Acadie ses habitants. Bien plus, il fait mettre le feu dans le village. Gabriel et quelques jeunes gens veulent résister. Ils sont faits prisonniers. Évangéline, brusquement séparée de son fiancé, jure de rechercher partout sa trace.

Le troisième acte nous transporte dans la Louisiane, au bord d'une rivière. Évangéline a perdu son père et, suivie de sa fidèle servante Dahra, elle cherche partout et toujours Gabriel. Accablées de fatigue, les deux femmes entrent dans la cabane d'un pâtre. Quelques instants après, une troupe de chasseurs traverse la scène. Parmi eux se trouve Gabriel et son père. Comment le jeune homme s'est-il échappé des mains des Anglais, comment le père n'a-t-il pas conservé près de lui la fiancée de son fils, devenue orpheline ? autant de points obscurs que les librettistes ont négligé d'éclairer, ce qui, pourtant, n'aurait pas été inutile. Gabriel, le cœur brisé, part pour une expédition lointaine et il s'embarque avec ses compagnons. Cependant, un pressentiment pousse Évangéline hors de la cabane. Tout à coup, elle entend dans le lointain une voix bien connue qui lance aux échos son propre nom. Elle court au bord de la rivière et elle aperçoit Gabriel, dont la barque fuit sur les eaux. En vain elle l'appelle, il n'entend pas.

Après la Louisiane, nous voici, au quatrième acte, en Pensylvanie, dans une maison de refuge. Désespérée, Évangéline s'est consacrée à Dieu et au service des malheureux. Hâve, chancelant, épuisé, un homme vient tomber dans la cour aux pieds d'Évangéline. Celle-ci, en se penchant sur lui, reconnaît Gabriel. Les deux fiancés tombent dans les bras l'un de l'autre. Tout palpitants de bonheur, ils se racontent leurs tribulations. Halluciné, Gabriel croit que c'est aujourd'hui leur jour de nocce. Un hymne de foi et d'amour s'échappe de sa bouche et de celle d'Évangéline, puis, brusquement, il s'affaisse. Évanoui ou mort ?? Les auteurs ne nous le disent pas. Alors, l'obscurité envahit le théâtre, quand la clarté revient, l'on se retrouve dans le décor du Prologue. Pendant qu'Évangéline et Gabriel se tiennent enlacés, le chœur invisible célèbre, comme au début de l'opéra, leur amour impérissable.

Raconter cette pièce le plus clairement possible est la meilleure critique qu'on puisse en faire. Je n'insisterai donc pas sur son invraisemblance et sur son manque entier d'action tant intérieure qu'extérieure.



La partition de M. Xavier Leroux, bien que très moderne sous certains côtés, notamment sous ceux de l'harmonie et de l'instrumentation, n'est guère, en somme, qu'une œuvre de transition. On y trouve des thèmes conducteurs, mais ces thèmes ne sont pas, en réalité, traités en *leitmotif* ; ils ne se transforment pas, ils restent, presque toujours, figés sous leurs formes premières. De plus, la plupart ne possèdent pas la première qualité nécessaire à un *leitmotif*, c'est-à-dire la brièveté ; à peu d'exceptions près, les thèmes de M. Leroux sont de véritables mélodies qui, dans leur développement primitif, trouvent un obstacle pour des transformations successives. Le rappel, toujours judicieux, que le compositeur fait de ces mélodies caractéristiques, suffit néanmoins pour maintenir l'unité musicale de l'œuvre.

Dans les premières mesures du court prélude, les violons et les altos exposent, légèrement altérée, la phrase qui se rapporte à la *Forêt vierge*, et sur laquelle va se développer la plus grande partie du prologue. Ce dernier est chanté, comme celui de *Roméo et Juliette*, par tous les artistes de la pièce. La seule différence c'est que, seuls, Evangéline et Gabriel sont en scène. Toute cette préface est excellemment traitée ; la phrase finale en *ré bémol* est notamment d'un grand charme ; à l'accompagnement apparaissent deux motifs s'appliquant, l'un à la *Terre natale*, p. 9, m. 9, 10, l'autre à la *Mère Patrie*, p. 10, m. 5.

Un thème plein d'une douce mélancolie, confié d'abord au hautbois, puis à la flûte et aux violons, retentit au lever du rideau et persiste à l'orchestre pendant presque toute la première scène. La ballade chantée par Dabra est d'une jolie couleur. La réponse d'Evangéline : *Quand ma mère chérie vivait encore*, d'une grâce mélodique simple et expressive, ramène les deux derniers motifs signalés dans le Prologue. Le chant des fileuses, bâti sur le motif de hautbois et célébrant les doux souvenirs du pays de France, est d'une heureuse délicatesse. Par contre, les récits des deux pères me paraissent ternes, insignifiants, quelconques. Ils sont généralement soutenus à l'orchestre par deux thèmes : celui des *Anglais*, exposé, p. 31, m. 3, 4, par les violoncelles et les contre-basses, et celui qui paraît s'appliquer à la *Terre natale*. Page 37, m. 10, 11 et p. 38, un thème de *Bonheur* accompagne l'élan d'Evangéline affirmant sa confiance dans le prochain retour de son fiancé. Ce motif persiste au début de la scène II. Le récit de la défaite des Français, fait par Gabriel, pendant que l'on entend, dans le lointain, sonner la retraite anglaise, est fort pittoresque. Le thème de *Bonheur* revient, p. 48, sous la phrase de Gabriel : *Oh ! l'heureuse journée !* Citons aussi le gentil chœur de femmes : *A demain, chère Evangéline !*

Nous arrivons maintenant à la partie la plus intéressante de l'œuvre entière : le duo d'amour entre Evangéline et Gabriel. Cette scène est d'une sonorité ravissante et l'on ne saurait trop louer la beauté de son instrumentation exquise. Elle débute par une page symphonique dont le motif, chanté d'abord par les cordes avec sourdine, ensuite par la flûte et le hautbois, puis continué successivement par le violoncelle et le violon solo, semble symboliser la douceur et le calme de la nuit d'été. Ce thème passe ensuite à la voix. Page 58, m. 8, 9 et p. 59, nous trouvons la mélodie d'*Amour*, qui reviendra continuellement dans la partition. Elle est exposée par le ténor en la langoureuse tonalité de *ré bémol* et est doublée à l'orchestre par le violon solo, soutenu par les notes cristallines de la harpe. Un autre passage, tout à fait remarquable, est celui où Gabriel rappelle à Evangéline le commencement de leur amour, de la page 67 à la page 71. Sous les paroles : *Un beau matin de dimanche... Oh ! l'exquise fraîcheur !* il y a une curieuse imitation de sonnerie de cloches lointaines confiée aux clarinettes sur un accord persistant de hautbois. Quelques mesures plus haut, au commencement de la page, une imitation non moins originale est donnée par les cors et la harpe, sur une tenue de bassons et de trombone, pendant que les bois ramènent le motif d'*Amour*. L'amoureuse mélodie reparait dans les dernières pages de ce duo, dont le musicien a su rendre, avec une rare habileté de touche, la poésie tout embaumée de jeunesse et de passion.

La scène du mariage, qui remplit la plus grande partie du second acte, est conçue dans une forme qui commence déjà à être trop connue. Lalo, dans le *Roi d'Ys*, en avait donné une large esquisse. Bruneau, dans l'*Attaque du Moulin*, en a fourni le dessin, on peut même dire le tableau complet. Il n'y avait donc aucune utilité à recommencer une scène dont la répétition finit par dévoiler ce qu'elle possède, en réalité, de conventionnel. Cette critique faite, je reconnais que M. Leroux a traité avec bonheur cet épisode. Le chœur d'entrée, écrit dans un bon sentiment populaire, ne manque pas d'allure, et le *moderato* de Gabriel : *Chantez la chanson de la bien-aimée*, est une charmante mélodie.

L'*andante* d'Evangéline : *Salut, je te salue au sein du mariage...*, dont la seconde partie est soutenue par les chœurs, ramène encore les motifs de la *Terre natale* et de la *Mère-Patrie*. J'aime moins les pages qui suivent, notamment l'unisson d'Evangéline et de Gabriel et celui de Basile et de Bénédict. L'exclamation de Gabriel : *Heure douce aux cœurs amoureux*, et l'élan d'Evangéline : *Salut, azur !* . . sont des phrases à effet. Morceau à effet, aussi, le chœur : *La voix sonore des cloches a vibré*, écrit presque entièrement à l'unisson. La scène de la révolte ne contient rien de particulièrement saillant. Elle se déroule sur les motifs des *Anglais* et de la *Terre natale* et sur un nouveau thème, propre à l'officier ennemi, que l'on trouve, pour la première fois, à la page 118, m. 4. A la fin de l'acte, reparait

la phrase d'*Amour*, soulignant le serment d'Évangéline. Page 129, m. 6 et suivantes, pendant que Gabriel dit adieu à Évangéline, les violons et les violoncelles déroulent une mélodie qui, au dernier acte, apparaîtra au chant; elle se rapporte aux souffrances du jeune homme.

Un beau prélude, d'un caractère tranquille et mystérieux, bâti sur un motif exposé, p. 133, par la flûte, la clarinette, deux premiers violons et deux seconds, et repris ensuite par différents instruments, au milieu d'enveloppantes sonorités orchestrales, peint bien le calme majestueux des paysages du Nouveau-Monde. L'acte s'ouvre par une mélodie du pâtre (soprano), dont la tonalité ferait sourire d'aise M. Bourgault-Ducoudray. La scène entre Évangéline, Dahra et le berger est peu intéressante. La fin, cependant, à partir du chœur lointain de chasseurs, est d'un pittoresque effet. Le passage où Évangéline clame son désespoir est heureusement rendu. Page 154, m. 10, la clarinette, la flûte et les seconds violons exhalent un court motif de quatre notes qui reparait dans la page suivante. Il symbolise la *Vie religieuse* que la jeune fille vient de se décider à embrasser si elle ne retrouve pas son fiancé. L'air de Dahra : *Paucré cœur blessé !*... écrit dans les notes graves de la voix de contralto, est d'une très belle venue. Pendant que, dans la cabane, l'Indienne reprend la ballade du premier acte, le cor anglais soupire, p. 160, m. 6, un thème très expressif; d'après son emploi, il paraît caractériser la *Vie errante*, qui est désormais l'apanage de Gabriel. Ce motif persiste à l'orchestre pendant la scène entre le jeune homme et son père. Le chœur de coulisses, entendu précédemment, est bâti sur ce thème d'une grande tristesse. La mélodie d'*Amour* revient aussi dans ces pages, dont le fragment le plus remarquable est le *moderato* de Gabriel : *Prononce encore mon nom*... délicieusement doublé à l'orchestre par les seconds violons et le violoncelle solo, au milieu d'aériennes envolées de harpe. Cette belle phrase fait, en partie, les frais de la fin de l'acte. Il convient de citer néanmoins, d'une façon particulière, le passage où ce brûlant appel de Gabriel revient déformé, haletant, sur les lèvres d'Évangéline, et la chaleureuse invocation de cette dernière : *Pâlissantes étoiles !* Toute cette scène est commentée par l'orchestre d'une remarquable façon. A signaler, p. 177, m. 3 et suiv., un motif de grande allure qui reparait plusieurs fois dans ce final.


Le quatrième acte débute par un chœur d'une joliesse un peu banale. A l'arrivée d'Évangéline, deux nouveaux motifs se font jour à l'orchestre. Le premier (p. 197, m. 3, 4, 5) dit la *Résignation* de la jeune fille; le second, (p. 198, m. 3, 4, 5) personnifie sa *Charité*. Dans les deux pages suivantes, on retrouve aussi le thème de la *Vie religieuse*. *L'allegro : Est-ce vous, mes amis ?*... est gracieux; j'aime encore assez l'air d'Évangéline, morceau important et d'une belle expression, sauf dans sa partie médiane (p. 208 et cinq premières mesures de la p. 209) dont l'inspiration me paraît torturée

et vide. Les motifs de la *Charité*, de la *Vie religieuse* et de la *Résignation* trouvent naturellement leur place dans l'accompagnement de cet air. Quand Gabriel apparaît, le motif de la *Vie errante* gémit au cor anglais. La dernière scène, hormis deux passages, est composée avec des fragments des actes précédents, quelquefois pourtant légèrement modifiés. Il est donc inutile de s'étendre sur elle ainsi que sur l'épilogue, reproduction du prologue. Les pages inédites sont l'*allegro* de la p. 216 et l'*allegro moderato* de Gabriel : *J'ai subi bien des souffrances...* dont l'idée avait été exposée au second acte, p. 129, par les violons et les violoncelles. A partir d'ici le duo est traité d'une façon assez vieux jeu. Evangéline reprend le chant de Gabriel, puis arrive l'inévitable unisson du temps jadis. D'ailleurs, avant que le rideau ne tombe, le bon public aura le plaisir d'en entendre encore deux autres !

III

La partition d'*Evangéline* est l'œuvre d'un musicien consommé, sinon très personnel. Le manque de personnalité, voilà, en effet, le principal défaut de cet opéra fort distingué, mais où l'on sent trop, parfois, l'influence de Bruneau et aussi celle de Monsieur Massenet. Néanmoins, l'harmonie de M. Xavier Leroux est plus relevée et plus féconde en imprévu que celle de l'auteur de *Manon*. *Evangéline* brille par la clarté, l'élégance de ses idées mélodiques et surtout par son instrumentation absolument ravissante, où l'on trouve, à chaque instant, des sonorités délicieuses. C'est par ce dernier côté que la partition de M. Xavier Leroux mérite d'être appréciée des musiciens. Le public, lui, fera plus de cas de la ligne vocale. Les premiers, par contre, regretteront qu'elle soit trop souvent doublée à l'orchestre ou appauvrie par un emploi vraiment abusif de l'unisson. Il faut reconnaître aussi que les récits, en général, n'offrent aucun intérêt. On sent que l'auteur « déblaye », au plus vite, cette partie de l'œuvre pour arriver à la phrase mélodiquement développée, pour l'amour de laquelle il retombe souvent dans la vieille erreur de la répétition de mots ou de certains membres de phrase.

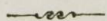
Evangéline, enfin, par suite de la nature de son livret, est un peu monotone. C'est charmant, mais c'est trop toujours la même chose. Quoiqu'il en soit, cette partition renferme assez de qualités pour tenir un rang des plus honorables parmi les récentes compositions françaises. De plus, il ne faut pas oublier que c'est la première œuvre dramatique de son auteur, un essai en quelque sorte. Le début, en somme, est brillant et plein de promesses. M. Leroux a assez de talent pour les réaliser.





LOUISE

(Opéra-Comique : Février 1900)



Après le *Rêve et Messidor*, *Louise* marque l'étape la plus caractéristique de la musique dramatique française à la fin du XIX^e siècle. Cette partition eut la chance, si rarement réservée aux belles œuvres, de remporter, de prime abord, le succès qu'elle mérite si bien. La chose est tellement extraordinaire qu'elle vaut la peine d'y insister. Les applaudissements du public vont de préférence, hélas ! aux ouvrages médiocres flattant basement son mauvais goût et non à ceux écrits avec une mâle indépendance. *Louise* n'a fait que confirmer le magnifique talent de son auteur ; mais elle a révélé que, chez M. Gustave Charpentier, le grand musicien est doublé d'un homme heureux.

Le triomphe de *Louise* est, en effet, d'autant plus remarquable qu'il s'est produit à l'Opéra-Comique, théâtre des familles par excellence, local choisi, depuis d'innombrables années, comme terrain des rencontres ayant pour but les légitimes noces devant M. le Maire et M. le Curé. Or, le sujet de *Louise* repose sur la lutte entre l'autorité des parents et la fantaisie amoureuse des enfants. Les deux principaux protagonistes exposent, avec complaisance, des théories sur l'union libre ; ils bafouent la famille, excitent à la révolte contre sa tyrannie, proclament hautement le droit au Plaisir qu'ils semblent considérer comme le but unique de la Vie. Par surcroît, les personnages ne prennent pas de gants pour exprimer leurs pensées et leurs sentiments. Les chastes échos de l'Opéra-Comique,

habitué à répéter les vers anodins et fades des *Mignon* et des *Lakmé*, ont dû rougir en entendant des phrases du genre de celles-ci :

Un frais désir fait-il durcir tes seins d'amoureuse ?

La chair de l'Amante a parlé ; elle appelle son Maître !

Ton cher corps me désire !

Je veux du plaisir ! Prends-moi !

Régalez-vous, Mesdames ! Voilà le plaisir !

N'en mangez pas, jeunes filles, ça fait grossir !

En imposant au public bourgeois et collet monté de la salle Favart une pièce non pas, certes, — comme certains le prétendent, — le moins du monde immorale, car elle dégage une impression d'une salubre tristesse, mais simplement hardie, M. Gustave Charpentier a bien mérité de l'Art. Le succès de *Louise* est appelé à émanciper le répertoire de l'Opéra-Comique. Et si jamais directeurs ou public voulaient arguer contre un ouvrage de son sujet plus ou moins en rapport avec les convenances admises sur notre seconde scène lyrique, on aurait beau jeu, après l'accueil fait à *Louise*, pour les taxer d'hypocrisie.

*
* *

M. Gustave Charpentier a écrit lui-même son livret d'un réalisme très vivant et, en même temps, d'une indiscutable poésie. Pour une raison qui m'échappe absolument, il a intitulé son œuvre roman musical. Je ne puis arriver à m'expliquer cette dénomination et à lui trouver même une apparence de logique. Roman musical ??? Ce titre inusité ne se justifierait qu'appliqué à une œuvre d'un genre tout nouveau. Or, *Louise* est purement et simplement une comédie-drame lyrique. Pas autre chose. Dans la coupe de sa pièce, M. Charpentier n'a rien innové.

Louise est une petite couturière qui est étroitement surveillée par sa famille. La mère est, envers la jeune fille, brutale et maladroite ; le père l'adore et la gâte, mais il se laisse dominer quand même par sa femme. Louise a fait connaissance d'un artiste qui habite la même maison qu'elle. Les deux jeunes gens s'aiment. Julien a adressé une demande en mariage aux parents de Louise, mais, renseignements pris, l'artiste a été éconduit. Julien est, en effet, un assez mauvais sujet, un bohème coureur de filles et de cabarets. Cependant les deux amoureux continuent de se voir. Une seconde demande n'ayant pas été mieux accueillie que la première, Louise finit par céder aux sollicitations du poète et, un beau jour, elle quitte son atelier pour aller le rejoindre. Les amants se sont installés dans une maisonnette de la butte Montmartre et là, ils vivent heureux. Les Bohèmes qui ont choisi Louise comme Muse viennent la couronner. Mais la mère a découvert le refuge de la jeune fille. Elle accourt lui apprendre que son

père est au plus mal et qu'il voudrait la voir avant de mourir. Julien laisse aller sa maîtresse après que la mère lui a fait la formelle promesse de la laisser libre de revenir. Rentrée au foyer, Louise est rentrée en servage ; l'autorité familiale s'abat sur elle, plus dure, plus tyrannique que jamais. Son père est guéri, il a recommencé son travail. Un soir, Louise revendique ses droits et déclare qu'elle veut rejoindre son amant pour vivre librement avec lui. Une scène terrible éclate et, dans un moment de fureur, le père chasse sa fille. Quand il veut courir après elle, il est trop tard. L'enfant a disparu et, cette fois, pour jamais.

Tel est, dans toute sa simplicité, le schéma du drame. Autour des quatre rôles principaux, il en gravite une foule d'autres, tous épisodiques, mais qui contribuent à donner à l'œuvre son caractère si spécial. Enfin, il est un autre personnage à qui est réservé un rôle extrêmement important, analogue à celui de la Fatalité dans la tragédie antique : c'est Paris, Paris tentateur, Paris corrupteur, Paris qui, par sa seule exhalaison, grise et affole les filles et les détourne du Devoir pour les jeter au Plaisir et à la Débauche. Paris, captivant et fatal, domine donc toute la pièce. Il a trouvé en M. Charpentier un chanfre ému et pénétré pour exprimer tout un côté de son âme protéiforme, pour magnifier par la magie des sons ce petit coin si particulier de Montmartre où les bohèmes de la peinture, de la sculpture, de la littérature, de la musique, coudoient les petites ouvrières aux doigts de fées et la foule des humbles travailleurs.

Pour évoquer ce quartier pittoresque de la Butte Sacrée, pour créer autour de sa pièce cette atmosphère de vérité, de vie intense, de libre expansion qui en est le plus grand charme, M. Charpentier a fait choix des différents cris bien connus des petits marchands parisiens. Il s'est servi de leurs thèmes, instrumentalement aussi bien que vocalement. Il les a enchassés, avec une habileté extrême, dans la trame symphonique, pour leur y faire jouer un rôle des plus importants. C'est ainsi que l'appel de la marchande d'oublies : *Voilà le Plaisir...* est devenu le *leitmotiv*, non pas de la pâtisserie légère, comme je l'entendais dire, un jour, à un incorrigible railleur, mais bien du *Plaisir* pris dans son acception psychologique. Cet heureux emploi des cris de Paris n'est pas une des moindres originalités de la partition de *Louise*.

Vingt-cinq courtes mesures précèdent le lever du rideau. Deux motifs qui, en eux seuls, résument le drame tout entier, s'y font entendre, sans aucun habillage harmonique, dans une nudité mélodique complète. C'est d'abord, répétée à six fois, une phrase tantôt majeure, tantôt mineure, exposée dans un *allégretto* à C par les bois, les cors, les harpes et le quatuor, sauf les contre-basses. Ce motif, d'un élan spontané, irrésistible, symbolise le *Désir* qui pousse l'un vers l'autre Julien et Louise et brise tous les obstacles s'opposant à son libre contentement. Il subit. p. 1, m. 17

et 19, deux légères modifications. Le prélude s'achève dans un mouvement plus lent par un thème à 3/4 affirmé *ff* par les bois, moins les flûtes, les cors et le quatuor. C'est celui du *Foyer Familial*.

Au premier acte, nous sommes dans un logement d'ouvrier. Sur le bord de la scène, à gauche, une grande fenêtre ouverte sur un balcon Vis à vis, mais un peu plus élevée, une terrasse précédant un atelier d'artiste. Six heures du soir, en avril. Julien, du haut de la terrasse, appelle Louise sur le thème du *Désir*. La jeune fille s'avance et la conversation s'engage. Julien s'est décidé à faire auprès des parents de Louise une seconde démarche ; mais, si elle échoue, il supplie la petite de fuir avec lui. Louise hésite, car elle sait le chagrin qu'elle causerait à son père. En attendant, elle demande au jeune homme de lui raconter comment son amour prit naissance. Elle-même lui narre ses premières impressions. Ce doux tête à tête est interrompu par la mère qui, après avoir écouté un instant la conversation, saisit Louise par le bras, l'entraîne dans la cuisine, l'y enferme et revient ensuite à la fenêtre invectiver Julien qui se met à jouer de la clarinette en la narguant. La mère, après avoir fermé la croisée, fait des reproches à Louise. Si le père savait sa conduite !!

Un *leitmotiv*, qui joue un rôle important dans l'ouvrage, se fait entendre fragmentairement p. 4, m. 7, 8, aux violons. Il s'applique à l'*Amour* de Julien et de Louise. Il revient, en valeurs diminuées, mais, cette fois, en son entier, p. 20, m. 3, 4, et transformé, p. 38, m. 7, 9 (seconde édition (1), p. 36), et p. 39, 40 et 41 (seconde édition, p. 37, 38 et 39). Deux autres thèmes servent encore de base au juvénile dialogue des deux amoureux. Le premier, déroulé par les violons, p. 4, m. 11, 12, semble vouloir exprimer, par son allure tranquille et insidieuse, la *Persuasion* que Julien essaie de faire pénétrer en Louise. Le second, que l'on trouve p. 6, m. 1 et 2, souligne la *Séduction* de l'ouvrière. Ces deux thèmes, ainsi que celui du *Désir*, qui subit plusieurs modifications, reviennent nombre de fois dans les premières scènes. Un autre motif, d'une très belle expression, celui de l'*Aveu*, est à signaler au 3/4 de la page 26, chanté par le violon solo et le violoncelle solo. On le retrouve p. 42, m. 1, 3, en valeurs diminuées (seconde édition, p. 40). Au moment où la mère intervient, p. 30, m. 10 et 11 (seconde édition, m. 6, 7), les altos font entendre un thème de *Colère*, qui revient page suivante, m. 11, traité en diminution. Ce motif n'est, en réalité, qu'une forme crispée et rageuse de celui du *Foyer Familial*. Les différentes phrases des jeunes gens et de la mère sont d'un naturel parfait et d'une juste sobriété d'accent. J'attirerai surtout l'attention sur les pages où Julien narre sa première rencontre avec Louise, sur le début de la scène II jusqu'à l'intervention de la mère, enfin sur le passage où Louise prend chaleureusement

(1) Il existe deux éditions de *Louise*. La pagination diffère par suite de quelques coupures.

contre celle-ci la défense de Julien. Tandis que Louise s'occupe de mettre le couvert, le père entre pendant que les violoncelles et les contre-basses amènent un développement, en valeurs diminuées, du thème du *Foyer*. L'ouvrier s'assied et décachète la lettre de Julien qui lui a été remise avant de monter. Le cor anglais, le basson, le cor, les altos et les violoncelles murmurent alors p. 44, m. 8, 9 (seconde édition, p. 42), un délicieux motif exprimant à merveille toute la *Tendresse* du brave homme pour sa fille. Le thème d'*Amour* reparait à la flûte et au hautbois. Et quand les regards de Louise et de son père se croisent, le motif de la *Tendresse* chante, cette fois, à la clarinette et se superpose, trois mesures plus loin, à celui du *Foyer*. La page d'orchestre qui accompagne cette scène muette est vraiment de toute beauté. Le père est fatigué, mais sa bonne humeur ne l'abandonne pas. Il ne sert à rien de récriminer. C'est cela la Vie. Les riches ne sont pas plus heureux. Et le père, attirant sa fille, l'embrasse. Il y a là, p. 52 et 53 (seconde édition, p. 50, 51), des phrases d'une simplicité exquise, accompagnées par les thèmes du *Foyer*, en sa forme diminuée, et de la *Tendresse*. Précédemment, à l'*allegro moderato* de la p. 48 (seconde édition, p. 46), un nouveau *leitmotiv*, exposé d'abord par les flûtes, les clarinettes, les bassons et le quatuor, achève de peindre le caractère du vieil ouvrier dont il dit la *Résignation*. Il reparait souvent dans les pages qui suivent. Le thème du *Désir*, sous des formes plus ou moins altérées, revient appuyant les vagues allusions faites par la mère à Julien, allusions qui ne sont comprises que de Louise. Joyeux, le père saisit sa femme par la taille et lui fait exécuter un tour de danse autour de la table, tandis que l'orchestre ramène le motif de la *Résignation* et celui du *Foyer*, sous une forme modifiée.

L'homme s'approche du feu, bourre sa pipe et se met à fumer tranquillement pendant que le thème de la *Résignation* éclate *ff*.

Louise, en essuyant la table, aperçoit la lettre de Julien. Elle l'apporte à l'ouvrier qui la relit en regardant malignement sa fille. Nous trouvons, là encore, un superbe morceau d'orchestre où s'entrecroisent et se superposent les thèmes du *Foyer*, de l'*Amour* et de la *Tendresse*. La mère, quand elle apprend que la lettre vient de Julien, se retient de tout dire. Le père, plus accommodant, consentirait à la rigueur, à accepter Julien comme gendre, car il a l'air d'être devenu plus sérieux. La femme s'emporte. Lui, plus sérieux ! Allons donc ? Elle sait des infamies sur son compte ! *Ce n'est pas vrai !* s'écrie Louise. La mère lui répond par une maîtresse gifle. Le père s'interpose. Cette scène est soutenue par les motifs du *Foyer*, de la *Colère*, en valeurs diminuées, et du *Désir* qui, caricaturé à l'orchestre souligne les insinuations perfides de la ménagère.

Louise, tout en pleurs, tombe sur une chaise. Le père console maintenant son enfant et essaie de l'apaiser par de douces paroles notées sur le

motif du *Foyer*. Puis il se met à la raisonner : *A ton âge, dit-il, on voit tout beau, tout rose ; prendre un mari, c'est choisir une poupée*. Ce passage, d'une agréable ligne mélodique, est accompagné par de forts jolis dessins du quatuor. Louise discute tendrement avec son père et plaide sa cause. Les thèmes du *Foyer Familial* et de l'*Amour* alternent avec ceux du *Désir* et de la *Colère* ; ce dernier est réservé aux éclats d'emportement de la mère qui, rageuse, répète entre ses dents certaines phrases, surprises par elle, du duo de Julien et de Louise.

La jeune fille se laisse enfin persuader par les conseils de son père qui la supplie, p. 74 (seconde édition : p. 72), en une phrase pleine d'émotion construite sur une transformation du *leitmotiv* de *Tendresse*, et elle lui promet de l'aimer toujours. *Allons, sèche tes belles mirettes*, dit le brave homme, qui ne cesse pas de voir en Louise une petite fille et ne devine pas l'éveil de son cœur et de ses sens, *et lis-moi le journal*. Alors, tandis que la flûte, puis les hautbois et les basses susurrent le thème du *Foyer* et que le timbre de la pendule laisse tomber dix heures, Louise, sous la lueur discrète de la lampe familiale, commence d'une voix étranglée par les sanglots : *La saison printanière est des plus brillantes ; Paris, tout en fête...* L'ouvrière s'arrête : *Paris!* murmure-t-elle. Et le rideau tombe sur cette scène intime qui produit une impression poignante par sa simplicité même.

Le premier tableau du deuxième acte se passe dans un carrefour, au bas de la butte Montmartre. Le Prélude, d'une originalité extrême, porte pour épigraphe : *Paris s'éveille*. M. Charpentier y évoque d'une façon merveilleuse les matinales impressions procurées par la grande ville. Pour construire cette page de haute valeur musicale, le musicien s'est servi, presque exclusivement, des cris des marchands parisiens. *Pianissimo* dans un $\frac{3}{4}$ tranquille et majestueux, le quatuor expose un thème d'une texture extrêmement simple : c'est celui de la *Rue*. Il forme la base symphonique du prélude ; tous les autres motifs se déroulent au-dessus de lui. Après sept mesures, pendant lesquelles le thème de la *Rue* se fait entendre seul, on distingue, tout au loin, lancé par le basson, le cri du marchand de *Mouron* ; voici, maintenant, au hautbois, celui de la marchande de *Plaisirs*, dont le rôle, je l'ai dit plus haut, est essentiellement psychologique. Ce motif alterne avec l'appel du marchand de *Carottes*, proclamé par les cors, appel qui s'unit bientôt à l'agreste mélodie du Chevrier confiée à la petite flûte. Le thème du *Mouron* reparait, cette fois, aux flûtes et à la clarinette au milieu des cristallins arpèges du célesta et des frôlements de harpes, alternant avec celui du *Plaisir*, lancé dans un mouvement un peu plus animé, par les violons et les altos et superposé, au bas de la p. 79 (seconde édition, p. 77) avec l'appel du marchand de balais déroulé par deux cors auxquels viennent se joindre, bientôt, les bassons. Ce dernier thème se mêle

p.80 (seconde édition, p. 78), avec celui du Chevrier. Les sonorités s'accroissent, mais bientôt tout s'apaise et, après un retour des motifs du *Mouron* à la clarinette et au basson, du Chevrier et du *Plaisir* murmuré par la flûte, le prélude finit, comme il a commencé, par les simples notes du thème de la *Rue*, exhalées par les violoncelles et les contre-basses.

Il est cinq heures du matin. Un léger brouillard enveloppe la Ville. Des chiffonniers, une glaneuse de charbon, un bricoleur, une laitière, une petite plieuse de journaux, s'entretiennent des duretés de la vie. Un noctambule passe, s'arrête et rôde autour de la plieuse à laquelle il débite des plaisanteries. La laitière lui demandant qui il est, le noctambule rejette son manteau sur l'épaule et apparaît dans un costume de Printemps, éclairé par des lampes électriques dissimulées sous les vêtements : *Je suis le plaisir de Paris*, s'écrie-t-il ; *Je vais vers les amantes que le Désir tourmente*. C'est là le point faible de la belle œuvre de M. Charpentier. Ce Monsieur, qui s'illumine tout à coup, déconcerte et choque avec raison l'auditeur. Le symbolisme tangible du Plaisir, habillé de vert tendre et couronné de roses, n'était nullement nécessaire. Loin de renforcer l'idée, elle l'affaiblit. Le noctambule en habit noir, sortant d'une orgie et venant rôder autour des fillettes du peuple, dans un carrefour de Montmartre, était plus simplement vrai, plus hautement évocateur que le personnage d'irréalité conçu par le musicien. Pendant que le noctambule s'éloigne, un chiffonnier lui montre le poing. Un jour, sa fille lui a été enlevée par un être de cette espèce et, à ce souvenir, il sanglote. Ce passage, merveilleusement orchestré, est d'une intensité d'expression poignante. Le bricoleur le console. *Bah ! dans toutes les familles c'est la même chose ! j'en avais deux, je n'ai pu les tenir.*

Le *scherzando* du noctambule, p. 83, et sa déclaration p. 88, 89, 90 (seconde édition, p. 81, 86, 87, 88), ne manquent pas d'une certaine grâce mélodique un peu facile, il est vrai, mais rehaussée par une orchestration délicieuse. La phrase : *Je vais vers les amantes* est écrite sur un autre cri de marchand que l'on entendra tout à l'heure, celui de la raccommodeuse de chaises. Le motif du *Plaisir*, dont une transformation est à citer au 3/4 de la page 82 (seconde édition, p. 80), se fait réentendre plusieurs fois dans ces pages, où l'on retrouve aussi les thèmes du *Désir* et de la *Résignation*.

Le soleil illumine peu à peu la Butte. Le motif de la *Rue* reparait. Le quartier s'anime. Des balayeuses, des gardiens de la paix, des gamins vont et viennent. Philosophiquement une balayeuse raconte qu'elle fut jadis une des reines de Paris. Tombée aujourd'hui dans la crotte, elle ne regrette rien, elle s'est tant amusée !! Un nouveau thème, celui qui s'applique au *Travail*, est lancé p. 97, m. 15 (seconde édition p. 95), par les quatre cors en sons bouchés. Il reviendra très souvent désormais. Sur un autre motif, allègrement exposé par les altos et les violoncelles divisés, s'avance un

groupe de bohèmes et, parmi eux, Julien. Ce dernier confie à ses amis qu'il compte enlever Louise. Le motif d'*Amour* reparait p. 104, 105 ; celui du *Désir* p. 106 (seconde édition : p. 102, 103, 104), légèrement modifié. Pendant que les jeunes gens dissertent en lorgnant les fenêtres où se montrent quelques jolis minois, un bohème lance une chanson d'une vulgarité voulue. Mais, voici que le père de Louise traverse le carrefour s'en allant au travail. Il est accompagné à l'orchestre par les thèmes du *Foyer* et de la *Résignation*. En passant près des bohèmes, le vieux entend la conversation. L'un d'eux déclare en ce moment : *L'idéal des ouvriers, c'est d'être des bourgeois, le désir des bourgeois, c'est d'être des grands seigneurs, le rêve des grands seigneurs devenir des artistes, et le rêve des artistes être des dieux!* Sous ce dernier mot, par une spirituelle fantaisie d'artiste, M. Charpentier fait éclater les thèmes du *Contrat* et du *Walhall*, de la *Tétralogie*. Tous les wagnériens souriront à cette évocation inattendue. Le père se mêle alors à la conversation : *Soyez d'abord des hommes*, dit-il. Et, dans une courte scène où reparaissent les motifs de la *Résignation* et des *Bohèmes*, il lance à la tête de la bande joyeuse quelques dures vérités. Dans la seconde édition ce passage a été supprimé.

Cependant Julien éloigne ses camarades. L'heure approche où Louise va passer par là se rendant à son atelier. Julien se demande anxieusement comment il va la décider à la fuite. Ce passage est accompagné par le thème du *Plaisir* et par un nouveau motif, le *Bonheur*, qui apparaît pour la première fois p. 119, m. 12, 13 (seconde édition : p. 113), à la clarinette et aux contre-basses. *Qui viendra à mon aide?* s'écrie le jeune homme. Alors, comme une réponse, éclatent et grandissent, peu à peu, les différents cris des marchands de Paris. Dans une symphonie vocale et instrumentale magistralement traitée, s'entrecroisent et se superposent les appels de la raccommodeuse de chaises, des marchands de chiffons, d'artichauts, de carottes, de mouton, de pommes de terre, de tonneaux, de balais, la mélodie du *Chevrier*, les *leitmotifs* de la *Rue* et du *Plaisir*.

L'élan de Julien : *Ah! Chanson de Paris où vibre et palpite mon âme!* est d'une belle et chaleureuse expression. Il faut remarquer p. 126, m. 12 et suiv. (seconde édition : p. 120) la superposition du motif du *Désir* chanté par presque tout l'orchestre et du cri du marchand de carottes ramené *fortissimo* par les trombones.

Plusieurs ouvrières traversent la scène en babillant pendant que revient le thème du *Travail*. Cependant, Julien s'inquiète de ne pas voir Louise. La phrase du *Désir* dit son impatience. Quand il aperçoit la jeune fille, une transformation de celle de l'*Amour* exprime sa joie. Celle-ci est de courte durée, d'ailleurs, car la mère accompagne Louise et la conduit jusqu'à la porte de l'atelier en l'accablant de reproches. Citons dans cette courte scène des transformations du thème du *Foyer* p. 131, m. 1 et suiv., 132,

m. 13, et 133, m. 1, 2, 3, et de celui du *Plaisir*, p. 133, m. 5 et suiv. (seconde édition : p. 125, 126, 127). La mère disparue, Julien s'élance dans l'allée de la maison et il en ramène Louise. Tandis que, dans le lointain, on réentend, çà et là, les cris des marchands, il la supplie de le suivre lui promettant Joie et Plaisir. Mais, grave, le motif du *Foyer* retient encore l'enfant tentée de l'abandonner. Louise se dégage de l'étreinte de Julien et monte à l'atelier. Outre le thème du *Foyer*, reviennent aussi ceux du *Plaisir*, de la *Rue*, de la *Tendresse*, du *Travail* et du *Désir*. Julien s'éloigne désespéré. Un marchand d'habits traverse la scène en lançant son cri mélancolique. A l'orchestre murmure le thème du *Plaisir* et, tout là-bas, on distingue encore les cris des marchands de mouton et d'artichauts ainsi que la flûte du meneur de chèvres.

Le deuxième tableau de cet acte nous transporte dans un atelier de couture. Le prélude nous fait connaître un nouveau motif, celui de la *Gaieté*, p. 148, m. 9 (seconde édition : p. 142) et suiv. aux hautbois. Il ramène, de plus, ceux du *Travail*, des *Bohèmes*, du *Désir* et du *Plaisir* ces deux derniers parfois superposés.

Autour des tables, les ouvrières travaillent en caquetant. Tout ce babilage de l'atelier, accompagné par le ronflement de la machine à coudre, a été supérieurement rendu par M. Charpentier. Les thèmes du *Travail* et de la *Gaieté* reviennent continuellement. Les ouvrières taquinent Louise qui garde un mélancolique silence et elles lui demandent de leur conter ses amours, car sûrement elle doit être amoureuse. Louise les envoie promener. Alors Gertrude, Camille, Irma, se font part de leurs rêves de bonheur et de leurs aspirations ; elles disent la griserie qui leur monte à la tête quand elles passent dans les rues de Paris. Il y a là quelques mélodies d'un charme pénétrant. Il importe de signaler deux *leitmotive* qui font ici leur première apparition ; l'un, auquel je donnerai le nom de thème de la *Tentation* p. 165, m. 12 et suiv. (seconde édition : p. 160) déroulé par les violons et les altos et repris, plus loin, par divers instruments, domine toute la scène ; l'autre, celui de *Paris*, du Paris enjoleur et pervertisseur, est exhalé p. 177, m. 9 et 10 (seconde édition p. 172) par la flûte et le hautbois. Tout à coup, éclate au dehors une fanfare travestissant d'une façon quelque peu canaille le thème des *Bohèmes*. Puis, après un prélude de guitare un chant s'élève. Les ouvrières se précipitent aux fenêtres, sauf Louise qui a reconnu la voix de Julien. Celui-ci commence une banale sérénade à la Delmet, dont le motif avait déjà été exposé, au tableau précédent p. 105 m. 8, 9, 10 (seconde édition : p. 103). Sa fadeur bête va tout de suite au cœur de ces demoiselles qui se pâment de plaisir, dans un court ensemble caressant et frais. Tout cela est observé justement et rendu avec une grande vérité. Cependant le chant de Julien, qui voit que Louise reste sourde à ses accents, devient plus expressif et plus pénétrant. Immédiatement les petites ouvrières ne comprennent plus.

Pareille mélodie n'est pas dans leur esthétique. Le chanteur les ennue, elles lui réclament un air plus gai. Comme Julien ne les écoute pas, les jeunes filles l'abroquent, l'insultent et l'apprentie se met à lui jeter des chiffons. Les bohèmes s'éloignent. Louise n'y peut plus tenir ; elle prétexte une indisposition et sort. L'apprentie qui la guette constate, en se roulant à terre, qu'elle part en promenade avec le beau chanteur. Les thèmes de l'*Amour* et du *Travail* forment la trame symphonique de toute cette scène.

Le troisième acte se passe dans le jardinet de la petite maison que les deux amants sont venus habiter au faite de la butte Montmartre. Le Prélude de cet acte est une page symphonique extrêmement remarquable. Deux nouveaux motifs conducteurs s'y affirment. Le premier, murmuré dès le début du morceau par le cor et qui sera repris au 3/4 de la p. 217 (seconde édition, p. 210), par les bassons, les cors et la trompette, symbolise la *Liberté*. Le second, exposé par la clarinette, p. 218, m. 6 et suiv. (seconde édition, p. 213), semble désigner l'*Enchantement* éprouvé par Louise devant tous ses vœux réalisés. Les autres éléments qui constituent la trame de ce prélude, vers la fin duquel il fait signaler un délicieux effet de trompette dans le lointain, sont des transformations des thèmes du *Désir*, du *Plaisir*, de l'*Amour*, et des retours du cri de la raccommodeuse de chaises et de la sérénade de Julien, à l'acte précédent.

Dans un fort bel air, accompagné par les motifs du *Désir* et du *Bonheur*, Louise redit, une fois de plus, à son amant, la joie qu'elle éprouve de s'être donnée. A la fin du morceau, et quelques mesures plus loin, quand Louise affirme qu'elle est trop heureuse, les flûtes, la clarinette, le cor, et puis la petite flûte, le hautbois, le cor anglais et le basson font entendre le cri du marchand de carottes. Est-ce une allusion d'une plaisante philosophie, à cette éternelle duperie qu'est l'amour ? Le motif de la raccommodeuse de chaises reparait lui aussi. Page 226, m. 1 et suiv. (seconde édition, p. 222), une trompette, tout là-bas, murmure une ravissante phrase dont le début ressemble d'une façon frappante à l'hymne catholique : *Ace Maris Stella* ? Cette similitude serait elle voulue et justifiée par le soir qui tombe ? Dans le courant de l'acte on retrouvera ce même effet de trompette qui est d'une réelle poésie. Louise raconte à Julien ses ennuis d'atelier et de famille ; sa mère la rendait si malheureuse ! Tout ce récit est excellemment rendu avec des accents d'une remarquable justesse. A l'orchestre, les thèmes de la *Tentation*, du *Foyer*, en valeurs diminuées, du *Travail* et de la *Colère* reviennent continuellement. La jeune fille, en raillant, répète textuellement à son amant les conseils que son père lui a donnés au premier acte : *A ton âge on voit tout beau, tout rose...* et Julien répond comme jadis répondait Louise. Dans ces pages, vraiment charmantes, le motif d'*Amour* alterne avec celui du *Foyer*. Peu à peu le jeune homme s'emporte. Il accuse la Routine, la Tradition, le Préjugé, de s'opposer toujours à la Passion. Pour

lui, l'Amour des parents pour les enfants n'est que pur égoïsme et il revendique hautement pour tout être le droit d'être libre.

Toutes ces tirades sont traduites musicalement avec beaucoup de vigueur. A plusieurs reprises reparaissent les thèmes du *Foyer* et de la *Liberté*, du *Désir* et de la *Tentation*, ce dernier sous une forme quelque peu modifiée. Julien attire Louise dans ses bras et lui montre, au loin, la Ville dont le panorama s'étage au-dessous d'eux. Dans une magnifique mélodie soutenue par les motifs de *Paris*, de la *Tentation*, du *Travail* et du *Désir*, il identifie la petite ouvrière à la grande cité : *Je t'aime en elle et je l'adore en ta beauté*. Alors, du cœur des deux amants monte à leur bouche un hymne enthousiaste à Paris. Ils le terminent par une invocation à l'unisson et s'agenouillent devant la Ville en fête qui commence à s'illuminer. Les motifs du *Plaisir*, du *Désir* et de l'*Amour* commentent à l'orchestre ce beau passage où reparait aussi, aux cors en sons bouchés, le cri du marchand de mouroin. Page 249 (seconde édition, p. 244), pendant l'extase des deux amants devant Paris, l'*Amour* chante délicieusement à la clarinette, aux altos et au cor anglais. Julien et Louise se relèvent et ils continuent de célébrer leur libre bonheur que viennent approuver les cris lointains montant de la Ville immense. Cette seconde partie du duo n'est pas moins réussie que la première. Il y circule une juvénile ardeur, une conviction ardente, et les chants des amants sont rehaussés encore par une instrumentation d'une merveilleuse couleur. Je ne puis citer tous les passages saillants de cette scène passionnée. J'attirerai, néanmoins, particulièrement l'attention sur le joyeux *allegro* de Louise : *Oh ! la promesse idéale !* que soutient à l'orchestre le motif du *Bonheur* ; sur la phrase de Julien : *Depuis le jour où je l'ai prise toute*, construite sur le thème de l'*Aveu*, déjà signalé au premier acte ; sur l'*allegro* éperdu de la jeune fille : *Ah ! prends-moi vite, mon bien-aimé !...* enfin sur l'entraînant ensemble qui termine le duo. Les motifs du *Désir* et du *Plaisir* se superposent p. 250 et 255 (seconde édition, p. 245, 250). Ce dernier, p. 254 (seconde édition, p. 249), alors que les amants s'étreignent avec extase, vibre, mystérieusement, à des cloches lointaines. L'effet est délicieux. A l'orchestre, se croisent aussi les thèmes de l'*Amour*, de *Paris*, de la *Liberté*, de l'*Enchantement*, du *Bonheur*, de l'*Aveu*, du *Travail*, ainsi que les cris du marchand de carottes et de la raccommodeuse de chaises. Louise haletante, continue à murmurer : *Des baisers ! Julien, des baisers !* Son amant l'entraîne dans la maison.

Au loin, une trompette égrène les notes du marchand de mouroin ; un bruit de tambours approche peu à peu et les Bohèmes, escortés par leur motif, envahissent le jardin au milieu d'amusantes cabrioles orchestrales. Des grisettes, des artistes escaladent la Butte en chantant l'appel du *Plaisir*. Les habitants du quartier se groupent pour regarder passer cette

jeunesse travestie et joyeuse, dont les allures débraillées ne sont pas sans les scandaliser. Chœur amusant et spirituellement traité. Quand sur une sedia, portée par des filles de joie, apparaît le noctambule costumé en Pape des Fous, un ensemble d'une sonorité brillante s'élève, accompagné par le thème du *Plaisir* et traversé par des éclats de trompettes lançant le cri du marchand de mouton. De toutes parts on réclame Louise. Les Bohèmes l'ont choisie pour Muse et veulent la couronner. Auparavant a lieu un court divertissement basé sur les motifs de la *Tentation* et de *Paris*. Puis le Pape des Fous entonne, en un mouvement de valse où reparaissent, en plus de ces deux derniers thèmes, ceux du *Plaisir* et du *Désir*, un hymne à la Danseuse et à Louise. Ces deux fragments sont d'une gracieuse idée mélodique. Le discours du vieux bohème couronnant Louise est franchement vulgaire et le grand chœur qui termine la scène brillant et animé.

La fête est interrompue par l'arrivée de la mère de Louise. Devant cette farouche apparition la folle assistance se retire peu à peu, tandis que gronde, dans les profondeurs de l'orchestre, le thème de la *Colère* en valeurs augmentées. Louise se réfugie dans les bras de Julien. Le motif du *Foyer* revient à plusieurs reprises luttant contre celui du *Désir*. La scène dans laquelle la mère supplie Louise de retourner à la maison et demande à Julien de lui permettre d'aller voir son père très malade, promettant de la laisser revenir, est d'une indicible tristesse. L'orchestre gémit et pleure avec la pauvre femme. Des transformations du thème de la *Tendresse*, les motifs du *Foyer* et du *Désir* vont et viennent à l'orchestre. Louise hésite. Une voix lointaine redit le motif de la valse : *O jolie...* accompagné par le thème de *Paris*. Sur le sentier du fond passe le chiffonnier. Il chante quelques mesures d'une amère mélancolie, où il rappelle le souvenir de sa fille volée par Paris. Julien, le cœur déchiré, consent au départ de Louise. Les deux amants se séparent sur un long embrassement. Le thème enjoleur de *Paris* reparaît au hautbois. Il cède la place à celui de la *Liberté* qui, par la voix du cor, se grave dans le cœur et dans l'esprit de Louise, enfin le rideau tombe sur le motif de *Paris* ramené par les bois et finalement par le cor.

Même décor pour le dernier acte que pour le premier. Un seul changement. La terrasse de Julien a été démolie et, par le vide laissé, on aperçoit tout un coin de Paris. Le court prélude est bâti sur deux derniers *leitmotifs* : l'un, confié aux clarinettes, à la harpe et aux altos, p. 362, m. 1 et suiv. (seconde édition, p. 350), dit la *Douleur*, assise maintenant à la maison jadis si gaie, si tranquille ; l'autre, plus expressif, même page, m. 4, murmuré par les violoncelles, s'applique à la *Fatalité* qui pèse, implacable, sur la famille détruite. Au milieu du morceau, une transformation du thème du *Désir* apparaît plusieurs fois.

Le père est assis près de la table. On voit, dans l'autre chambre, Louise

qui travaille tristement près de la fenêtre ouverte. Il est neuf heures du soir, en été. Les thèmes du prélude continuent quelques mesures après le lever du rideau. La mère conseille à son mari de se rapprocher de la fenêtre. Il y fait si bon *depuis que les démolisseurs ont balayé le vieux faubourg et ouvert à Paris le chemin de la chambre dans une belle trouée d'air, de lumière et de vie*. Oui ! répond l'ouvrier, *une fameuse trouée, où sont disparues bien des choses !* — *Bien des gens !* réplique la femme. *Et du bonheur !* murmure le père. Sous ce dialogue, d'une pénétrante mélancolie, les basses, puis le basson, la clarinette et les altos ramènent le thème de la *Rue*. Bien que le père prétende *avoir pris l'habitude du chagrin*, il est mal résigné et, s'animant peu à peu, il se plaint de l'ingratitude des enfants. Ce passage, douloureusement traduit, est commenté à l'orchestre par les motifs de la *Douleur*, de la *Fatalité* et deux modifications de ceux du *Désir* et du *Foyer*. Il est bon de remarquer p. 371, m. 5 et suiv. (seconde édition, p. 359), une transformation aux bassons et aux altos, du thème de la chanson du chiffonnier entendue à la fin du troisième acte.

Au point de vue vocal, les passages les plus saillants de cette scène sont l'*animato* : *Bête de somme que je suis...* et l'adorable *lento* d'une grâce si émue : *Voir naître une enfant...* écrit sur une transformation du thème du *Foyer*. Au bas de la page 375 (seconde édition, p. 363), après la phrase du père sur les galants qui s'empressent autour des jeunes filles, revient encore le thème de la *Rue*. Lorsque Louise regarde mélancoliquement les lointains de Paris, la flûte et le violon solo égrènent le début de l'air du troisième acte : *Depuis le jour où je me suis donnée*. Cependant, la mère appelle la jeune fille et, dans la chambre voisine, elle lui demande d'avoir pitié de son père et de ne pas boudier ainsi. Louise revendique ses droits à la liberté et à l'amour ; la vieille se moque d'elle et elle l'envoie se coucher après lui avoir recommandé d'embrasser auparavant le père. Louise s'avance, tend sèchement le front à l'ouvrier. Lui, la saisit dans ses bras et l'embrasse longuement, tandis que la *Tendresse* chante aux flûtes, aux hautbois et à la clarinette. Sans lui rendre son baiser, l'enfant se dégage et s'éloigne glaciale. Le père la ramène, l'assied sur ses genoux et se met à la bercer en essayant de l'égayer et d'endormir sa douleur. Mais Louise ne peut se faire à sa nouvelle vie. Privée de liberté et d'amour, elle se sent mourir. D'ailleurs, elle aime toujours Julien. Elle ne veut pas mentir à son serment comme ses parents ont manqué au leur. N'avaient-ils pas juré de la laisser retourner près de son amant, une fois le père guéri ? La mère se mêle à la discussion et ses mots acerbés et maladroits ne font qu'envenimer les choses. Le vieil ouvrier essaie encore de ramener sa fille à lui. Il la supplie dans une phrase d'une expression déchirante : *N'est-ce plus mon enfant ?* Mais Louise ne se laisse pas émouvoir. Elle répète à son père, stupéfait, les théories de Julien sur l'amour et sur la famille. Le

malheureux père ne reconnaît plus sa fille chérie ; ce n'est pas elle, certes, qui parle par sa bouche ? L'étonnement du père est souligné par le motif de la *Séduction* apparu déjà au premier acte. Les autres thèmes qui, reviennent dans la trame symphonique de ces pages sont ceux du *Désir*, du *Foyer*, de la *Colère*, de la *Tendresse*, qui, p. 395 (seconde édition : p. 383), subit une transformation, et de la *Liberté*, qui, p. 399 (seconde édition : p. 387), se superpose au thème de la *Rue*. Cependant, tout là-bas, des voix murmurent le début de la valse du troisième acte, tandis que le *leitmotiv* de *Paris* scintille à la harpe et aux premiers violons divisés. Les voix se font plus pressantes. Louise, hallucinée, croit que la Ville l'appelle ; elle veut obéir à cet ordre qui la convie au bonheur. Elle entonne un hymne ardent à Paris et au libre amour et elle invoque le Bien-Aimé qu'elle veut à tout prix rejoindre. C'est en vain que son père essaie de lui imposer silence. Elle tourne autour de la chambre, criant toujours plus haut son chant d'allégresse amoureuse et appelant Julien à son secours. Le père furieux, se précipite alors sur sa fille et, lui montrant la porte, lui ordonne de partir. Il la laisse libre de courir les rues : elle n'est plus son enfant ! La femme, effrayée, veut retenir son mari. Louise, maintenant, hésite à sortir ; mais, devant un nouvel éclat de son père, elle s'enfuit. A peine est-elle sortie, que le bonhomme comprend son imprudence ; il se précipite dans l'escalier, rappelant Louise ; mais il revient seul, chancelant et, pendant que les thèmes du *Foyer* et de la *Douleur* gémissent une dernière fois, il tombe terrassé sur une chaise en tendant le poing à Paris. Dans cette scène terrible, orchestrée d'une admirable façon, l'entrecroisement des thèmes atteint son summum d'intensité. Successivement reparaissent ceux du *Travail*, du *Désir*, de la *Tentation*, du *Plaisir* qui, p. 407, m. 2, 3 (seconde édition, p. 394), se superpose au cri du Marchand de mouton, ramené par les cors de l'*Amour*, du *Foyer*, de la *Liberté*, de *Paris* et des *Bohèmes*.

*
* *

Louise est une œuvre pleine à la fois d'humanité vraie et de fantaisie excentrique. De ce mélange est né l'un des opéras les plus attachants du répertoire contemporain. Si le caractère de Julien demeure assez flou et peu intéressant, par contre, ceux du Père, de la Mère et de Louise sont magistralement campés. La Musique est là, heureusement, pour donner à Julien le relief qui lui manque au point de vue dramatique. Elle se fait tour à tour caressante et vibrante avec le jeune artiste ; tendre, émue, douloureuse avec le brave ouvrier ; revêche avec sa femme ; résignée, hésitante, puis passionnée et révoltée avec Louise. Mais, ce que M. Charpentier a su rendre d'une façon vraiment personnelle et particulièrement

remarquable, c'est l'atmosphère de la pièce. Il a évoqué avec une prestigieuse puissance, une originalité incontestable, le Paris de Montmartre.

L'instrumentation de *Louise*, d'un coloris exquis, d'une plénitude et d'une sonorité admirables, est l'une des plus intéressantes qui soient. Elle fourmille de trouvailles curieuses : certains instruments sont employés de la façon la plus amusante. Toute l'œuvre, malgré le débraillé apparent de quelques parties, démontre l'habileté technique, la souplesse d'écriture, la parfaite maîtrise d'un musicien qui sait ce qu'il veut et où il va.

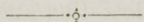
Quand une Ecole a produit des œuvres comme le *Rêve*, *Messidor*, l'*Ouragan* et *Louise*, elle peut regarder fièrement et avec un juste orgueil les Ecoles étrangères. Des partitions d'une inspiration aussi haute, d'une réalisation si indépendante et si neuve, suffisent pour sauver l'honneur artistique d'un pays que les œuvres commerciales et malsaines de certains musiciens compromettent hélas ! trop souvent.





LE JUIF POLONAIS

(Opéra-Comique — Avril 1900)



Le drame d'Eckmann-Chatrian, d'où est tiré le livret du *Juif Polonais*, remporta un gros succès à sa création, en 1869. Depuis lors, il fut souvent repris et toujours avec bonheur.

Rappelons-en brièvement le sujet. Dans un village d'Alsace, vit, entouré de l'estime de tous, l'aubergiste Hans Mathis, qui, au moment où commence le drame, se prépare à marier sa fille avec un jeune brigadier de gendarmerie. Pendant la veillée de Noël, les amis réunis autour de la table de Mathis se rappellent le crime commis il y a quinze ans, jour pour jour. Un juif polonais était venu frapper à la porte de l'auberge, il s'y était reposé quelque temps, puis était remonté dans son traîneau et avait repris, dans la nuit neigeuse, le cours de son voyage. Or, le lendemain matin, on avait retrouvé, sous le pont de la rivière, alors gelée, le traîneau et le cheval ; quant au juif, il avait disparu. A ce moment, on frappe à la porte. Un marchand polonais paraît, demandant l'hospitalité. Mathis pousse un cri et tombe, frappé d'une congestion.

Soigné à temps, l'aubergiste est revenu à lui. Il se raille lui-même de la peur à lui causée par ce juif, que la similitude de costume lui a fait prendre pour un revenant. Mais l'émotion s'explique quand on sait que c'est lui qui a tué le juif polonais pour s'emparer de sa ceinture pleine d'or. Son crime commis, l'assassin a jeté le cadavre de sa victime dans un four à plâtre. Mathis presse le mariage de sa fille. Après la fête des fiançailles, il se couche, mais alors il a une hallucination terrible ; il se voit traduit devant

la cour d'assises et condamné à mort. Une nouvelle congestion frappe l'aubergiste et, cette fois, elle le tue. Quand on vient pour réveiller Mathis, on le trouve mort dans son lit. Tout le monde regrette le parfait honnête homme qui vient de disparaître.

En tant que bon mélodrame, le *Juif Polonais* avait fait ses preuves. Portait-il pour cela, en lui-même, les éléments nécessaires à une transformation musicale ? M. Erlanger l'a cru ; nous, nous n'en sommes pas persuadés. L'action du *Juif Polonais* est beaucoup trop extérieure pour appeler impérieusement les commentaires et les développements musicaux. Pendant quinze ans, Mathis a vécu tranquille et sans remords. Ce sont des causes toutes physiques : une ressemblance de costume, l'identité de certaines paroles, l'apparition, pendant une nuit de Noël, d'un autre juif polonais venant frapper à sa porte, — signalons en passant la parfaite invraisemblance de ce moyen dramatique, — qui éveille, très vaguement d'ailleurs, la conscience endormie de l'aubergiste. C'est ensuite un bourdonnement dans les oreilles qui rappelle à Mathis son crime, en lui donnant la sensation d'entendre le bruit des grelots d'un attelage. Enfin, c'est un rêve, réalisé scéniquement pour le public, qui amène le dénouement. Pas un seul instant, dans le drame primitif, Mathis n'éprouve un vrai remords de l'assassinat qu'il a froidement prémédité. Il n'a que la crainte des gendarmes et des juges. S'il se savait à l'abri du châtiment, le poids de son forfait le laisserait parfaitement tranquille. Et voilà justement le point faible du *Juif Polonais* en tant que drame lyrique. L'essence de la musique est de nous révéler l'âme des personnages, de traduire par l'art des sons leurs états psychologiques. Or, la psychologie de Mathis, dans l'œuvre d'Eckmann-Chatrian, est des plus rudimentaires. Comme nous l'avons dit tout à l'heure, elle consiste uniquement dans la crainte du gendarme. Il en eût été tout autrement et l'action serait devenue lyrique si les auteurs n'étaient passés à côté de « la scène à faire », comme disait Sarcey. Il aurait fallu pour cela que, dès le second acte, le meurtrier eût son rêve, mais que ce rêve ne le tuât pas. Et alors vous aviez Mathis en face de cette situation : risquer de laisser échapper son secret, malgré lui, devant quelqu'un, et tout son passé d'honnête homme croulant d'un coup, la vie de sa femme brisée, l'avenir de sa fille perdu. A tout prix, l'aubergiste veut conserver sa réputation intacte ; il ne faut pas que le moindre soupçon puisse jamais l'effleurer. Alors, dans cette âme obscure, dont l'unique vertu est l'amour de la famille, apparaît nettement la nécessité de disparaître. Mathis doit mourir afin de rester pour tous un honnête homme, mais il doit mourir d'une mort naturelle, il ne peut pas se suicider ouvertement, car alors on pourrait rechercher les causes qui ont poussé à la mort un homme réputé heureux entre tous. Et comme l'aubergiste connaît le danger du vin pour sa constitution sanguine, il boit outre mesure aux fiançailles de sa fille et l'apoplexie fait son œuvre.

Est-il utile de montrer combien le personnage de Mathis, ainsi traité, prend de la grandeur, combien est propre au développement musical la lutte qui se livre en lui, quand la nécessité de mourir pour sauver l'honneur du nom s'impose à son esprit, juste au moment où le mariage de sa fille chérie vient mettre le comble à ses vœux ?

Conçue de telle sorte, l'œuvre devenait essentiellement lyrique. Il est vrai que lorsque Erckmann-Chatrian l'écrivirent, ils ne pouvaient penser qu'on en tirerait jamais un opéra. Mais, même sans cette perspective, au point de vue artistique seul, le *Juif Polonais*, traité de pareille manière, eût été infiniment supérieur à la pièce telle qu'elle existe. La charpente du drame d'Erckmann-Chatrian est vraiment par trop rudimentaire. Les auteurs n'ont pas jeté assez de lumière sur les sombres recoins de l'âme de ce Mathis qui, en un jour de vertige, a commis un assassinat, et qui, pendant quinze ans, a porté sans souci ce souvenir sur la conscience. Les spectateurs délicats demandent autre chose que d'être touchés par des effets purement physiques.

Les librettistes MM. Cain et Gheusi eussent été bien inspirés en remaniant, dans le sens indiqué plus haut, la pièce d'Erckmann-Chatrian. Je comprends que l'on respecte de la façon la plus absolue un chef-d'œuvre littéraire, — malheureusement, Messieurs les librettistes ne nous ont pas assez habitués à ce respect ; — mais enfin le *Juif Polonais* est loin d'être un chef-d'œuvre, c'est tout simplement un brave *mélo*, solidement charpenté et possédant un clou : la réalisation scénique du rêve de Mathis. Il semble donc que les auteurs du livret auraient pu légitimement se permettre les changements qui auraient introduit dans l'ouvrage le véritable élément lyrique qui lui fait défaut.

Cela aurait mieux valu évidemment que de changer, pour une raison difficile à saisir, les noms de certains personnages. C'est ainsi que la fille de Mathis, Annette, est devenue, de par la volonté de MM. Cain et Gheusi, Suzel. Le docteur, dans la pièce d'Erckmann-Chatrian, s'appelle Frantz, et le garde-chasse Heinrich ; MM. Cain et Gheusi ont changé ces noms en ceux de Nickel et Walter, appartenant en réalité à des personnages du drame supprimés dans l'opéra.

Les librettistes, d'ailleurs, ne se sont nullement gênés avec le drame primitif. Ils ont éliminé certaines scènes, dont une fort utile, celle où Christian, par déduction, arrive à penser que le corps du juif a dû être jeté dans un four à plâtre. Ils ont condensé d'autres parties, ajouté au dernier acte un duo d'amour entre Christian et sa fiancée, et une scène entre Mathis et ses deux amis. Enfin, se rendant parfaitement compte, au fond, de l'indigence de l'élément lyrique dans le drame d'Erckmann-Chatrian, ils ont semé, par ci par là, de grands récits pour arriver à masquer le plus possible ce défaut primordial.

Sauf un ou deux, tous les personnages du *Juif Polonais* ont été octroyés d'un récit plus ou moins poétique. Nous avons celui de l'hiver, par Walther ; celui de la Messe de minuit, par Suzel ; celui de la naissance de la jeune fille, par le docteur ; celui où Christian compare l'hiver alsacien à celui des autres provinces ; celui où Mathis raconte son retour à travers la neige. Toujours pour la même raison, ils ont introduit dans leur pièce le personnage épisodique du veilleur de nuit, et ils ont quelque peu développé le caractère de Mathis. Dans le drame primitif, celui-ci gardait davantage son sang froid et sa tranquillité de criminel sans remords. C'est ainsi que la scène où Mathis interroge anxieusement sa femme sur les paroles qui lui sont échappées dans le délire et, tranquilisé, se laisse ensuite aller avec Catherine à ses rêves de bonheur, est de l'invention de MM. Cain et Gheusi.

Dans la pièce d'Eckmann-Chatrian comme dans l'opéra, l'assassinat du polonais a été causé par la saisie dont était menacé Mathis. Seulement, dans la pièce, cette saisie ne devait avoir lieu que plusieurs jours après Noël et Mathis a le temps d'expliquer la provenance de son argent par un soi-disant héritage. Dans leur livret, MM. Cain et Gheusi ont négligé ce détail important pour la vraisemblance. Ils nous disent, au contraire, que la saisie devait avoir lieu le lendemain. Comment se fait-il alors que la justice n'ait pas soupçonné Mathis ? Signalons enfin une dernière divergence entre le livret et le drame. Dans ce dernier, le second acte se passe le surlendemain de Noël. Dans l'opéra, la maladie de Mathis est beaucoup plus longue, et l'acte deuxième se déroule en plein printemps. Ceci n'a guère d'importance. C'est une simple nécessité de décors et de mise en scène qui a rendu ce changement nécessaire.

*
* *

M. Camille Erlanger m'adressa, jadis, la lettre suivante en réponse aux quelques réserves faites, dans les premières pages de cette étude, sur la plus ou moins grande *musicalité* du drame d'Eckmann-Chatrian.

Il est toujours intéressant d'entendre un auteur défendre lui-même ses idées ; aussi ne puis-je mieux faire que donner place, dans ce travail, au plaidoyer de M. Erlanger.

Le voici :

Paris, 28 octobre 1900.

CHER AMI,

Je n'ai pas encore reçu le dernier numéro de l'*Ouest-Artiste*, mais je n'en ai pas moins lu le premier fragment de votre étude sur le *Juif Polonais*. Voulez-vous me permettre d'y relever deux critiques et de les réfuter sans retard ?

1° Vous dites que l'apparition du second Polonais absolument semblable au premier (qui fut victime de Mathis) et prononçant les mêmes paroles en pénétrant dans l'auberge alsacienne est une *invraisemblance*.

Partout ailleurs votre observation serait exacte; mais une tradition constante et très fidèlement gardée lui oppose ici un argument péremptoire : tous les marchands polonais, voyageant l'hiver, sont habillés de velours, de fourrures, coiffés d'un bonnet semblable et chaussés de bottes ; ils font leurs étapes en traîneaux et prononcent tous la phrase coutumière « *Scholem alechem* » (la paix soit avec vous), lorsqu'ils pénètrent dans une habitation quelconque. A l'époque où se passe l'action du *Juif Polonais*, ils portaient leur argent dans les pochettes de leur ceinture.

Du reste, Mathis dit bien dans son monologue du second acte : « Comme si tous ces Polonais ne se ressemblaient pas ! » Cette phrase, évidemment, fut mise là pour ceux qui, ignorant la mise uniforme des Polonais voyageurs et les paroles traditionnelles dont ils saluent leurs hôtes en entrant, pourraient taxer d'in vraisemblance l'entrée d'un Polonais en tout pareil à la victime du bourgeois Mathis.

2° Vous prétendez que l'action du drame d'Erckmann-Chatrian, étant tout *extérieure*, n'aurait pas dû tenter un musicien dont le rôle est de traduire des sentiments *intérieurs*. Moi, j'estime, précisément, qu'il n'existe pas de sujet plus *humain* que le *Juif Polonais* dont le troisième acte (qui est une effroyable tempête sous un crâne), la majeure partie du second, et au premier les deux scènes finales, sont les divers états d'âme du meurtrier, partagé, selon qu'il domine ou non ses visions ou ses craintes, entre son assurance scélérate et ses terreurs tragiques.

Vous affirmez que Mathis n'a pas de remords et moi je dis *qu'il se défend d'en avoir* ; c'est une erreur de nuances, mais elle est très importante ; la preuve, c'est qu'ayant échappé à la justice *trop aveugle* des hommes, Mathis n'échappe pas à sa *conscience*, qui finit par le terrasser et l'écraser. Et comme les trois dernières phrases dites par le docteur, Christian et Walter indiquent avec une concision admirable ce que les merveilleux conteurs alsaciens ont voulu prouver.

Ceux qui reprochent au *Juif Polonais* de n'être point une œuvre humaine, me rappellent l'obstination de Nickel, attribuant au vin blanc les attaques de Mathis, — la déférence de la loi, le gendarme Christian vantant son honnêteté, — la perspicacité de Walther certifiant que Mathis a eu la plus belle mort, celle qui ne fait pas souffrir, alors que le malheureux... mais je n'ai pas besoin de vous raconter le troisième acte.

Voilà cher ami, tout ce que je voulais vous dire après avoir lu le commencement de votre étude. A présent, il ne me reste plus qu'à vous tendre une main... soulagée et cordialement amicale.

Votre tout vôtre,

Camille ERLANGER.

Je n'ai jamais dit que le sujet du *Juif Polonais* n'est pas un sujet *humain*. Je suis absolument d'accord, sur ce point avec M. Erlanger. Mais un sujet peut être humain sans être pour cela *musical*. Quel roman plus humain que *Madame Bovary* ? Quelle pièce plus humaine que la *Parisienne* ? Quels sujets moins musicaux pourtant ! J'ai dit seulement que l'action du

Juif Polonais — et j'entends le drame d'Eckmann-Chatrian, — beaucoup trop extérieure, n'appelait pas impérieusement les commentaires et les développements musicaux. Où l'excellent compositeur a-t-il vu que je niais pour cela l'humanité du sujet qui l'a tenté. M. Erlanger vient de nous faire une très pénétrante psychologie du personnage de Mathis. Est-il sûr qu'Eckmann-Chatrian en aient cherché si long ? Le Hans Mathis qu'il nous a analysé c'est le sien, celui que la musique a grandi, illuminé ; celui-là succombe, je le veux bien, sous le poids de sa conscience, mais celui d'Eckmann-Chatrian, le type primitif, celui que j'ai entendu discuter de prime abord, est terrassé uniquement par la peur, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que le remords. Ces deux sentiments sont complètement indépendants l'un de l'autre.

M. Erlanger nous dit que Mathis se « défend d'avoir des remords », mais qu'il en a. Je viens de relire encore le drame des auteurs alsaciens. Pas un mot n'y peut faire supposer le moindre trouble moral chez Mathis, en dehors de la crainte seule.

La vérité, c'est que le Mathis de la partition n'est pas identiquement le même que celui du drame. J'ai déjà signalé cette différence en faisant remarquer que les divergences que l'on peut signaler entre le même personnage dans les deux versions vient justement de ce que les auteurs ont fait en sorte de lui donner plus de lyrisme dans la seconde.

M. Erlanger, à propos du troisième acte, nous parle de *tempête sous un crâne*. Là encore, je ne partage pas son opinion. Certes, la scène du rêve de Mathis, terriblement dramatique, était très propre à fournir au musicien l'objet d'un beau développement symphonique, — et comme on le verra tout à l'heure, M. Erlanger n'y a pas manqué, — mais combien elle reste loin, en tant que *crise morale*, de l'admirable chapitre intitulé : *Une tempête sous un crâne*, des *Misérables*.

Dans le roman de Hugo, Jean Valjean, en pleine conscience, se heurte à un dilemme terrible, discute avec soi-même, envisage la situation et, en toute lucidité, sait prendre une résolution. Dans le *Juif Polonais*, Mathis a un rêve effroyable ; ce rêve est causé par les troubles de sa conscience, c'est entendu, mais enfin, ce n'est toujours qu'un rêve. Et quelques souffrances que puisse causer un songe à un homme endormi, cela n'équivaudra jamais aux souffrances morales d'un homme en pleine possession de son libre arbitre. Mais je ne prolongerai pas davantage cette discussion, ayant hâte d'arriver, enfin, à l'œuvre personnelle de M. Camille Erlanger.

*
* *

M. Camille Erlanger est, à l'heure actuelle, un des jeunes musiciens français sur lesquels on peut justement compter. Sa première œuvre, *Saint-Julien l'Hospitalier*, légende symphonique de proportions considé-

rables, contient des parties de tout premier ordre, notamment le tableau de la chasse fantastique d'un extraordinaire effet. *Kermaria*, le second ouvrage de M. Erlanger, mit encore en lumière sa maîtrise musicale et son extrême originalité dans l'art de l'accouplement des timbres. Malheureusement, la médiocrité du livret fit échouer ce drame lyrique qui contient, pourtant, de délicieuses pages. Enfin, un recueil de mélodies : *Poèmes russes*, dont trois, au moins, sont de véritables chefs-d'œuvre d'expression et de sentiment, a attiré sur son auteur l'attention des artistes et des délicats.

Après l'insuccès de *Kermaria*, insuccès dû uniquement, on ne saurait trop le répéter, au livret, M. Erlanger résolut de traiter un sujet de vie réelle et il choisit le *Juif Polonais*, auquel il pensait, d'ailleurs, depuis longtemps.

*
* *

Une courte introduction nous fait faire connaissance avec plusieurs motifs descriptifs de l'œuvre. Le dessin chromatique qui, dès la première mesure de la page 1, apparaît aux basses, symbolise avec bonheur l'aigre *Bise* d'hiver. Ce motif revêt, à la mesure 10, une physionomie nouvelle par l'accompagnement des violons en sourdines et le changement d'instrumentation confiée, maintenant, à trois flûtes. Sous cette forme, il s'applique plus spécialement à la *Neige*. Même page, mesures 3 et suivantes, superposée au motif de la *Bise*, nous trouvons aux bois et aux violons la phrase caractéristique et d'une réelle beauté de l'*Hiver*. Toujours à la page 1, m. 13 et suiv., la clarinette et le hautbois déroulent une mélodie agreste qui n'est autre que le chant de Noël que l'on entendra, tout à l'heure, dans la coulisse. Le Prélude est entièrement basé sur ces quatre thèmes.

Le rideau se lève sur l'intérieur d'une auberge alsacienne. Catherine, la femme de Mathis, est assise à son rouet. Au loin, tinte une cloche et retentissent des voix de femmes et d'enfants chantant le Noël, dont le motif a été exposé dans le Prélude. La porte s'ouvre et le garde forestier Walter entre tout transi. Il fait un froid terrible et la neige tombe à gros flocons. Au moment de l'entrée du garde, un thème d'une allure joyeuse et bon enfant caractérisant l'*Amitié* qui unit Mathis, Walter et le docteur Nickel, retentit, p. 5, m. 1 et suiv., aux bassons, aux cors, aux violons, aux altos.

La conversation s'engage entre M^{me} Mathis et Walter qui se met à boire en attendant le docteur. Le garde s'étonne de ne pas voir Mathis. Catherine lui explique que le bourgmestre est absent depuis cinq jours. On comptait le voir revenir ce soir même, mais par cet abominable temps !... Les motifs de la *Neige*, de l'*Amitié*, de l'*Hiver*, commentent, à l'orchestre, le début de ce dialogue. Un nouveau motif paraît p. 9, m. 12, lancé par l'harmonie de^s bois et les pizzicati des cordes, au moment où, sur l'ordre de M^{me} Mathis,

la servante apporte à Walter une bouteille de Hûnevir. Ce thème s'applique au *Vin* ; il reparaitra dans le courant de l'ouvrage chaque fois qu'il sera question de beuverie.

C'est p. 10, m. 2 et 3, que le thème propre à Mathis fait sa première apparition au quatuor. Celui particulier à Catherine se trouve, même page, m. 5, 6, à la clarinette

Au point de vue vocal il faut citer, tout particulièrement, l'hymne enthousiaste chanté par Walter en l'honneur de l'hiver, inspiration saine et forte, d'une très belle venue, magnifiquement soutenue par l'orchestre.

Walter met, maintenant, la conversation sur le prochain mariage de Suzel Mathis avec Christian, le brigadier de gendarmerie. Ce mariage fait du bruit dans le pays, car si Suzel est le plus beau parti des alentours, en revanche, Christian n'a que sa solde.

Trois autres *leitmotive* s'affirment dans ces pages. Celui du *Village*, déroulé, p. 19, m. 3, 4, 5, par le hautbois et que suit immédiatement celui de *Suzel*, phrase alerte et pleine de fraîcheur, exposée, p. 19, m. 6, 7, 8, par la flûte ; enfin, celui de *Christian*, de franche et brave allure, que la trompette lance p. 20, m. 6, 7, 8, 9. Le thème de Suzel subit, p. 21, m. 10 et 11, une modification rythmique.

Un groupe de femmes revenant de la messe de minuit passe dans la rue. En un joli petit chœur syllabique, elles souhaitent le bonsoir à M^{me} Mathis.

L'orchestre en son entier fait retentir le motif de *Suzel* et la jeune fille entré dans la salle. L'important récit dans lequel elle raconte les splendeurs de la messe de minuit est l'un des passages saillants de la partition. Il est presque entièrement accompagné par un thème d'un superbe caractère que l'on trouve pour la première fois p. 27, m. 5, 6.

Walter, puis le docteur Nickel qui arrive lui aussi, plaisantent Suzel sur son mariage. Scène alerte et bien traitée. Le toast du docteur et son récit de l'enfance souffreteuse de Suzel sont très réussis. Les *Taquineries* innocentes de Walter et de Nickel sont soulignées par un dessin que l'on trouve pour la première fois aux cordes, p. 33, m. 9. La transformation rythmique du motif de *Suzel*, déjà signalée précédemment, revient p. 38, m. 2, traitée, cette fois, en valeurs diminuées. Quand Walter boit à Mathis, p. 42, m. 1 et suivantes, le thème de ce dernier éclate *fortissimo* en valeurs augmentées.

Christian survient à son tour tout couvert de neige. Pendant que les vieux amis plaisantent affectueusement les fiancés, le *leitmotiv* de la *Taquinerie* court, moqueur, à l'orchestre.

Le motif spécial à l'*Amour* de Christian et de Suzel apparaît, p. 45, m. 4, 5, 6, chanté par le hautbois et la clarinette. Page 46, m. 9, 10, 11, le cor expose un thème d'une noble et fière allure qui s'applique évidemment à la terre d'*Alsace*. Le récit de Christian : *Là-bas, l'hiver est plus doux...* est d'une jolie couleur avec son gracieux dessin de violoncelle solo. Page 52,

m. 12, 13, 14, il faut signaler une nouvelle transformation du thème de *Mathis*.

Tout le monde réuni autour de la bonne chaleur du poêle, la conversation est remise sur l'hiver terrible que l'on traverse. L'on n'avait pas eu le pareil depuis quinze ans, depuis le fameux hiver où le Juif polonais fut assassiné.

A ce moment, p. 54, m. 1 et suivantes, surgit aux cuivres l'un des deux thèmes fondamentaux de toute l'œuvre, celui du *Polonais*, qui fut l'objet du crime. Christian demande des détails sur cet assassinat dont il n'a jamais entendu parler. Walter lui raconte cette tragique histoire en un long récit d'une expression admirable où la musique s'unit aux paroles avec une saisissante justesse. Le début de ce récit est souligné par un motif sinistre, qui reparait plusieurs fois dans les pages suivantes, comme pour les entourer d'une atmosphère spéciale de terreur et de mystère. Outre le thème du *Polonais* qui, naturellement, joue ici un grand rôle, il faut en signaler plusieurs autres, non entendus encore. Page 58, m. 10, 11, motif du *Veilleur de nuit*, aux flûtes, hautbois et clarinette; p. 59, m. 2, motif des *Grelots*, simple imitation de bruits de sonnailles, d'ailleurs. Un thème plus important est la phrase expressive et sombre, que le cor anglais déroule, p. 60, m. 2 et suivantes. Ce *leitmotiv* symbolise la *Fatalité* attachée aux pas du Polonais. Enfin un thème non moins intéressant est celui qui s'applique au *Crime*. Il est exposé, d'abord, fragmentairement p. 65, m. 11 et 12, et, complètement, par le basson, les violoncelles et les contrebasses, p. 66, m. 7, 8, 9. Le passage où Nickel raconte les soupçons qui atteignirent deux pauvres diables de montreurs d'ours est accompagné d'une originale façon. A citer aussi cette très belle phrase : *D'où le corps disparu dont on perdait la trace*,... Le motif du *Crime* subit, p. 70. m. 1 et 2, une modification.

Christian appelé pour affaire de service se retire. Le passage où Walter raconte copieusement la chance persistante de Mathis fait quelque peu longueur et paraît froid après le vibrant récit de l'assassinat du juif. On trouve p. 72, 73, 74, 75, une nouvelle transformation du thème de Mathis. Celui de Christian revient p. 74, m. 8, 9, 10, en valeurs augmentées. P. 75, m. 7, 8, modification du motif du *Village*. Même page, lorsque Walter dit à Catherine : *Votre travail vous a fait riches*, la phrase du *Crime*, en valeurs augmentées, elle aussi, gronde, comme une sourde protestation au basson, aux violoncelles et aux contrebasses.

Des pas résonnent au dehors : quelqu'un s'arrête et pousse la porte. Cette fois c'est Mathis. Sa phrase caractéristique subit encore, p. 77, une nouvelle transformation. Une amusante variation du thème de Suzel se rencontre p. 80, m. 7 ; à la page suivante, m. 1 et 2, le motif de la *Neige* revient en valeurs augmentées.

Mathis, après s'être mis à l'aise, explique son retard. Il a été retenu à Ribeauvillé pour voir un certain Parisien, — un songeur comme il

l'appelle, — qui endort les gens et leur fait dire ce qu'ils ont sur la conscience. Un thème d'une intensité d'expression extraordinaire, d'un caractère mystérieux et fantastique, résonne p. 87, m. 2 et suiv., à la trompette. Il personnifie le *Songeur* et symbolise le châtiment dont celui-ci est l'agent indirect. C'est, avec celui du *Polonais*, le principal motif de l'ouvrage. Il se maintient à l'orchestre pendant les deux pages qui suivent.

Mathis a rapporté de la ville un cadeau pour sa fille. C'est un charmant bonnet. Un joli motif sur un mouvement de valse surgit aux flûtes et aux violons, p. 86, m. 5 et 6. Il avait été esquissé, page précédente, m. 8. Le *Lento con moto*, chanté par Mathis : *Et plus tard, dans quinze ou vingt ans...*, d'une émotion douce et contenue, est un fragment très remarquable. A l'accompagnement on trouve une déformation du motif de *Mathis* et un retour de celui du *Bonnet*.

Tout le monde s'attable, et Mathis raconte son retour à travers le Howald, pendant la tourmente de neige, en un récit coloré d'une instrumentation particulièrement intéressante. L'accompagnement est basé, en partie, sur une figure rythmique qui n'est pas sans rapport avec celle du début et de la fin de *Fédia*, un des plus beaux *lieder* des *Poèmes russes*. Chez M. Erlanger, cette figure semble revenir chaque fois qu'il est question d'une course à cheval ; nous la retrouverons à l'acte second. Le motif du Noël rustique reparaît aussi dans ce passage, qui est des mieux réussis.

Walter rappelle à Mathis que, depuis l'hiver du *Polonais*, on n'avait pas vu tant de neige dans tout le pays. Mathis, vaguement troublé par ce souvenir, s'interrompt de boire. Les thèmes du *Polonais* et du *Crime* murmurent, le premier à la trompette, le second au cor anglais, aux clarinettes et aux bassons. Au dehors passe le veilleur de nuit, chantant une pénétrante mélodie sur de délicieuses harmonies. Walter revient sur l'assassinat et s'étonne que l'on n'ait jamais pu en découvrir les auteurs. P. 104, m. 2, 3 4 et 5, retour du motif du *Crime*, sous une forme modifiée.

Dans le lointain, se rapprochant peu à peu, un tintement de grelots se fait entendre. Un traîneau s'arrête devant la porte ; un marchand, juif polonais, paraît sur le seuil et demande l'hospitalité en des paroles identiques à celles prononcées, il y a quinze ans, par son infortuné compatriote.

Les thèmes du *Polonais* et de la *Fatalité* éclatent à l'orchestre. Mathis se détourne ; à la vue de l'homme, il pousse un cri terrible et tombe inanimé. Tous s'empressent autour de lui. Pendant que le rideau descend, le thème du *Crime* éclate dans un formidable tutti.

Le second acte se passe dans une chambre de l'auberge, donnant sur une vérandah ouverte sur la grand'route.

Une introduction d'une exquise fraîcheur printanière précède cet acte. Derrière le rideau on entend dans le lointain, un ravissant chœur de jeunes filles, et, quand la toile se lève, on aperçoit celles-ci qui passent sur la

route, en chantant et en dansant joyeusement. Ce petit épisode, avec ses alternances de mesures à 4/4 et à 3/8, est délicieusement traité.

Après plusieurs mois de convalescence, Mathis est aujourd'hui guéri. Il cause de sa maladie avec le docteur. Nickel la met sur le compte du vin blanc qui, bu à la suite du grand froid, a occasionné une congestion. Celle-ci, rapidement conjurée, avait laissé, néanmoins, Mathis en proie à une grande faiblesse et sujet à des cauchemars terribles. Le bourgmestre commence à s'inquiéter de ce qu'il a pu dire dans son délire. Aussi, quand le docteur l'a laissé seul avec Catherine, il l'interroge avec une certaine anxiété. Celle-ci ne comprend rien à la persistance qu'il met à connaître les paroles prononcées. Elle satisfait, pourtant, aux désirs de Mathis, qui reprend bientôt son calme en apprenant qu'il n'a rien dit de compromettant. Tout joyeux à la pensée de la noce prochaine de Christian et de Suzel, dont on va célébrer aujourd'hui même les fiançailles, il se laisse aller avec sa femme à de doux rêves de bonheur, en pensant à leurs futurs petits-enfants. Cette scène a été admirablement rendue par le musicien.

Une très belle phrase de Mathis : *Comme il est doux de se sentir revivre*, et l'*Allegro agitato* de Catherine : *Tu criais, tu pleurais*, sont à signaler tout particulièrement. Au point de vue thématique, il faut citer, dans ces pages, le retour des motifs de l'*Alsace*, de *Mathis*, du *Vin*, du *Polonais*, de la *Fatalité*, de *Catherine*, du *Crime*, de *Noël*, des *Grelots*.

P. 123, m. 11 et 12, et p. 124, m. 1 et suiv., le thème de Mathis reparaît sous une forme alanguie qui souligne avec bonheur la douce joie du bourgmestre revenu à la santé. Le motif du *Crime*, p. 140 et 141, gronde à l'orchestre en valeurs augmentées. Celui de *Noël* revient dans les mêmes conditions, p. 142, m. 10 et 13, mais quelque peu altéré. Enfin, deux nouveaux thèmes sont à signaler, celui de la *Noce*, p. 131, m. 7 et suiv., délicieusement déroulé par les violons divisés, et celui de la *Conscience* p. 137, m. 8. A cet endroit, il n'apparaît que fragmentairement ; les bassons, altos, violoncelles et contre-basses en murmurent seulement les quatre premières notes en valeurs diminuées. La conscience de Mathis ne fait que commencer à s'éveiller. Ce thème ne trouvera son complet développement qu'au prélude du dernier acte.

Dans une courte scène entre Mathis, Catherine et Walter qui ne fait que ralentir l'action, un thème épisodique, semblant s'appliquer à la *Rejouissance*, apparaît p. 153, m. 8, 9, 10 à la flûte et aux violons. Mais voici Suzel ; toute parée, elle arrive pendant que le thème qui lui est particulier, transformé en rythme de valse, résonne gracieusement aux premiers violons. Christian survient bientôt, et on laisse seuls les deux fiancés. Les thèmes du *Bonnet*, de *Christian*, de *Catherine* et de l'*Amour* reviennent dans ces pages où il faut noter une jolie phrase de Catherine accompagnée par le motif d'*Amour*. *Ne vous défendez pas, nous savons à merveille...*

Les jeunes gens se rappellent avec bonheur comment ils se sont connus, comment ils se sont aimés. Tout le début de la scène est d'une inspiration pleine de fraîcheur et de jeunesse. Le motif d'accompagnement que j'ai signalé, au premier acte, quand Mathis raconte sa chevauchée à travers la neige, reparait ici lorsque Christian narre la première rencontre qu'il fit de Suzel alors qu'il traversait à cheval le village. Ces phrases de Suzel : *J'ai peur qu'un tel bonheur ne puisse durer...* — *Moi, pour la première fois, j'ai senti que je vous aimais...* — *Allons, Suzel, ne pleure pas...*, sont vraiment charmantes. Par contre, je n'aime guère l'*allegretto* : *Toi, toute ma vie...* qui est ensuite développé en ensemble. Cette valse, bien qu'écrite sur un vieux motif populaire alsacien, n'en est pas moins vulgaire et détonne absolument dans ce jolie duo.

Au clocher du village sonnent joyeusement les cloches. Les amis de Suzel viennent la chercher pour aller à l'église. Ici reparait le chœur déjà entendu au début de l'acte. Christian accompagne sa fiancée

Mathis, resté seul, met son âme à nu. Maintenant il se croit bien certain d'échapper au châtimement. Il compte les écus de la dot de sa fille, qui proviennent en grande partie de la ceinture du juif assassiné. A un certain moment, Mathis est repris d'une nouvelle hallucination : il croit entendre encore la sonnette du traîneau. Mais sur une affirmation du docteur, qui met toujours ces bourdonnements sur le compte du vin, il se calme et redevient maître de lui.

Ce très long monologue est d'une déclamation extrêmement juste et d'une grande sobriété d'expression. Sous le rapport purement vocal, les passages les plus saillants sont l'affirmation hasardée : *Tu mourras vieux...* et la phrase mélancolique : *Et plus tard, dans le cimetière*. Ces fragments sont accompagnés par un curieux motif qui exprime assez heureusement la *Supériorité madrée* du vieux paysan. On le trouve pour la première fois au cor, p. 199, m. 9, 10. Un autre thème, celui de l'*Or*, fait son apparition, page 203, m. 12, confié au hautbois et aux violons ; il revient page 205, m. 3 et 4, et page 206, m. 13 et 14, en valeurs augmentées. Enfin, page 193, m. 10, 11, un motif murmuré par le cor anglais souligne l'*Inquiétude* de Mathis. Les thèmes déjà connus qu'on retrouve dans ces pages, sont ceux de la *Conscience*, du *Polonais*, de la *Fatalité*, qui revient altéré, p. 194, m. 7, 8, 9 et 195, m. 1 et suiv. ; du *Songeur*, du *Crime*, de *Mathis*, de *Catherine*, de la *Noce* et de *Suzel*. Celui-ci, p. 207, m. 2 et 3, subit une transformation.

Alors que Mathis compte les écus, se déroule un intéressant passage symphonique où se mêlent les thèmes de l'*Or*, du *Polonais* et quelques notes de celui de *Mathis*.

Tout le monde revient de l'église, et les amis du village arrivent, à leur

tour, pour fêter les fiançailles. Retour des thèmes de *Christian*, de l'*Alsace* et de la *Noce*.

Après un joli chœur de jeunes filles, Suzel chante une chanson qui n'est qu'un arrangement ingénieux du *Lauterbach*, air de valse populaire dans toute la Forêt-Noire et l'Alsace. Le refrain est repris en chœur. Ce morceau est d'un effet très brillant.

Mathis compte ensuite la dot à Christian pendant que le motif de l'*Or* reparait sous une forme condensée. Le rideau tombe sur une valse générale à laquelle prennent part Mathis et sa femme. Le bourgmestre, s'imaginant entendre par instant le fatal bruit des grelots, se met à danser d'une façon échevelée et folle, et il tombe bientôt, épuisé et hagard, sur une chaise. La façon dont est orchestré ce final est tout à fait remarquable.

Le troisième acte nous amène dans une chambre haute, chez Mathis. Il débute par un important prélude où le thème de la *Conscience* est développé d'une tragique façon et revêtu d'un beau coloris instrumental.

Dans la salle du bas on entend les chants des buveurs. Suzel vient de préparer la chambre où son père a résolu de passer la nuit. Suit un duo entre la jeune fille et Christian. Les auteurs se sont justement aperçu qu'il faisait longueur et ils l'ont supprimé pour la représentation. Le motif d'*Amour* s'y maintient, presque tout le temps, à l'orchestre. Celui de *Mathis* subit, p. 270, m. 4 et 5, une intéressante transformation. Catherine, Walther et Nickel arrivent, conduisant Mathis qui vient se coucher. S'il a soif, il boira de l'eau. Walther le raille à ce sujet, mais le docteur l'encourage dans ses bonnes résolutions. Les motifs de *Mathis*, du *Vin*, de la *Réjouissance*, de l'*Amitié*, forment la trame symphonique de cette scène. Le bourgmestre fait ensuite promettre à Christian de rester toujours au village. Ce dernier passage a été encore coupé, comme retardant inutilement l'action. On y trouve p. 284, m. 7, 8, 9, 10, 11, un retour, en valeurs augmentées des motifs de *Suzel* et de *Christian*.

Tout le monde souhaite bonne nuit à Mathis qui se déshabille et se couche. S'il vient maintenant à parler en rêve, on ne l'entendra pas. Le thème de la *Supériorité* reparait une dernière fois. Mathis éteint sa chandelle et s'endort.

Alors, peu à peu, des plaintes s'éveillent; des rumeurs vagues, des voix vengeresses lui reprochent son crime et son impunité. Le thème de la *Conscience* murmure à l'orchestre. Le bourgmestre s'agite dans son lit sous le poids du cauchemar qui l'étreint et qui finit par se préciser, pour les spectateurs, au moyen d'une ingénieuse mise en scène.

Mathis se voit traduit devant la Cour d'Assises appelée à le juger. Le président l'interroge. Mais comme il nie toujours, le magistrat fait entrer le Songeur. Celui-ci endort l'assassin et le force à raconter toute la scène du crime. Ce tableau est d'un grand effet; M. Erlanger l'a rendu avec une

réelle puissance dramatique. Dans la solide trame symphonique on retrouve successivement les motifs du *Songeur*, du *Crime*, de la *Fatalité*, de *Christian*, du *Polonais*, de *Mathis*, de l'*Or*, et les thèmes descriptifs de l'*Hiver*, de la *Bise*, de la *Neige*, des *Grelots*, de *Noël* et du *Veilleur de Nuit*. Le motif du *Crime* subit une dernière transformation p. 327, m. 9, et celui du *Polonais* reparait déformé p. 333, m. 7 et 8. Signalons enfin une fort belle phrase : *Elles vont reposer, dormir leur sommeil calme, et l'allegro agitato : Du sang ! du sang !!*

Mathis, au comble de la terreur, retombe sur le lit en poussant un grand cri. Cependant le jour se glisse à travers les persiennes fermées. En bas éclatent des chants joyeux. Catherine appelle Mathis, il est temps qu'il se lève. Mais comme il ne répond pas, Christian monte pour le réveiller. A la vue du bourgmestre étendu sans vie, il appelle au secours. *Le vin blanc l'a tué*, décrète le docteur, et Walter conclut : *C'est la plus belle mort ; on ne souffre pas !*

*
* *

Avec *Messidor*, l'*Ouragan*, *Louise* et *Pelléas et Mélisande*, le *Juif Polonais* est la manifestation dramatique la plus intéressante de la jeune école française pendant ces dernières années.

J'ai dit, précédemment, quelle était, selon moi, l'exacte musicalité du drame d'Eckmann-Chatrian. Je constate avec plaisir que M. Erlanger a victorieusement surmonté les nombreux inconvénients inhérents à la contexture de la pièce originale et qu'il a écrit un ouvrage du plus haut mérite.

Avec le *Juif Polonais*, comme avec *Louise*, ce sont les théories d'Alfred Bruneau qui triomphent. Il importe d'en faire hautement la constatation. Le livret du drame lyrique de M. Erlanger est écrit en prose et souvent MM. Cain et Gheusi ont conservé le texte même d'Eckmann-Chatrian.

Le *Juif Polonais*, partition saine et robuste, écrite par un musicien d'une technique solide et brillante, dédommage des œuvres de bas étage fabriquées au mètre par certains négociants d'art aux idées chlorotiques qui affligent, actuellement la musique française par l'étalage de leur malade impuissance.





LES BARBARES

(Académie Nationale de Musique - Octobre 1901)

I

Le Poème

Le poème sur lequel M. Saint Saëns a écrit la partition des *Barbares* est signé de MM. Victorien Sardou et P. B. Gheusi. Succédané inférieur, amalgame plus ou moins adroit de la *Vestale*, de *Salammbô* et de *Guendoline*, il n'offre qu'un mérite : la clarté. Il est vrai qu'il s'agit d'un livret, ce mérite n'est pas sans valeur.

La ville d'Orange, prise d'assaut par les barbares, va être livrée au pillage quand Marcomir, chef des Teutons, se trouve en présence de la grande prêtresse de Vesta, Floria. Sa colère s'apaise devant un regard de la vierge. Fou d'amour et de désir, il consent à épargner la cité si Floria veut être à lui. Après quelques instants de lutte, elle se laisse aller dans les bras du vainqueur. La jeune fille suivra l'époux qu'elle accepte librement, mais, au moment du départ, Livie, femme du consul Euryale, tué dans la bataille par un inconnu, apprend, grâce à un stratagème, que cet inconnu n'est autre que Marcomir et elle lui plonge dans le cœur le fer du javelot qu'elle a retiré du corps de son époux.

En somme, après *Samson et Dalila*, l'illustre compositeur n'avait pas trouvé un sujet aussi favorable à la musique. Quand on se rappelle les intrigues embrouillées et mélodramatiques du *Timbre d'Argent*, d'*Etienne Marcel*, d'*Henri VIII* de *Proserpine* et d'*Ascanio* qui furent, pour ces

ouvrages où tant d'admirables pages affirment le génie du grand musicien, une véritable pierre d'achoppement, on est tenté de croire, de prime abord, que le livret des *Barbares* est excellent. Mais quand on l'examine de près, c'est autre chose. Le drame a beau être, pour une part, de l'un des maîtres du Théâtre contemporain, il fourmille des défauts les plus graves. Il commence par outrager, de la façon la plus tranquillement cynique, la vérité de l'histoire pour arriver ensuite à insulter l'éternelle vérité des sentiments humains et même le plus simple bon sens.

L'action de cette œuvre, primitivement destinée à être jouée sur le théâtre antique d'Orange, se passe aux deux premiers actes, dans ce même théâtre, lors de l'invasion de la Gaule par les Teutons et les Cimbres, c'est-à-dire environ 105 ans avant Jésus-Christ. Or, à cette époque, non seulement le monument n'était pas construit, — il ne le fut que deux siècles après, — mais Orange n'était même pas encore une ville romaine. Bien plus, le décor nous représente le théâtre comme étant déjà à moitié en ruines!!! Que dirait-on d'un auteur qui donnerait pour cadre à un drame se passant sous Henri IV l'un des nouveaux palais des Champs-Élysées? L'erreur chronologique ne serait certes pas plus grande. Je n'insiste pas. L'héroïne principale, Floria, est grande prêtresse de Vesta. Malheureusement, le culte de cette déesse ne fut jamais célébré dans les cités gallo-romaines. Si l'on en croit les gens bien documentés sur les religions antiques, Rome, seule, possédait un collège de Vestales. J'avoue néanmoins que, sur ce dernier point, je suis tenté d'absoudre les librettistes; mais, quant aux précédents, je m'étonne encore qu'un homme aussi méticuleux que M. Sardou ait pu consentir à couvrir de l'autorité de son nom de semblables absurdités. Comment a-t-il pu approuver aussi le décor du troisième acte où, dans un étrange salmigondis de monuments anciens, on a fait figurer à Orange le temple de Vesta, de Tivoli, et une autre construction qui ressemble fort au tombeau de Cecilia Metella, à Rome, mais dans l'état actuel, c'est-à-dire avec les créneaux que lui ajoutèrent les barons romains du moyen-âge?

Si nous passons aux personnages, nous constaterons qu'ils n'offrent que de vagues silhouettes. Ils sont sans vie réelle, sans humanité vraie. Le caractère de Marcomir, par exemple, n'a aucun relief. Comme tous ses compagnons, d'ailleurs, ce n'est qu'un barbare d'opéra-comique. Il est impossible de prendre au sérieux ce chef teuton qui échange des amabilités avec le consul Scaurus. Ecoutez ce bout de dialogue :

MARCOMIR

J'ai fixé la rançon ; sans parole inutile...

La voici (*montrant Floria*)

Je la prends et je te rends la ville

Elle ne saurait être en plus vaillantes mains.

SCAURUS

Fléau de notre armée
Tu vaux mienx que ta renommée
Tu méritais d'être Romain.

Et les habitants d'Orange renchérissent :

Tu méritais d'être Romain !
Tu méritais d'être Romain !

M. Scribe n'aurait pas trouvé mieux ! Au point de vue dramatique, les figures de Scaurus, de Floria et de Livie manquent, elles aussi, de consistance. Le personnage de Scaurus pourrait même être supprimé sans le moindre inconvénient. Il ne sert absolument à rien, qu'à faire entendre une voix de basse.

Je viens de prononcer le nom de Scribe. Certes, celui-ci n'aurait pas désavoué la scène, si contraire au caractère antique, dans laquelle Scaurus, et le peuple après lui, glorifient la Vestale, traîtresse à ses vœux pour le salut de la ville. Jamais pareil hymne ne serait sorti, en réalité, de la bouche d'un citoyen romain, surtout à cette époque où les vieilles croyances n'étaient pas encore ébranlées comme elles le furent sous les Empereurs. Le premier mouvement de Scaurus, le vrai, eut été de frapper la vierge coupable sans se préoccuper du but élevé qui pouvait légitimer son acte. Faut-il s'arrêter plus longtemps à critiquer les anomalies de ce livret ? Ce n'est pas bien utile. Il suffira de citer l'in vraisemblance avec laquelle vont et viennent, dans cette ville prise d'assaut, les habitants qui préparent, tranquillement, la pompe funèbre du consul mort ; la grotesque intervention du ballet sur laquelle je reviendrai tout à l'heure ; la folle imprudence de Marcomir restant dans Orange en arrière de ses troupes. C'est pourtant un de ces hommes, dits « de théâtre », qui est l'un des auteurs de ce drame. En admettant que toutes ces choses choquantes ne soient pas de son fait, comment se fait-il qu'il ait pu les laisser passer ? Sans doute, M. Sardou a pensé que tout cela n'avait aucune importance, du moment qu'il s'agissait d'une pièce destinée à être mise en musique. Il a oublié que le simple bon sens ne doit jamais perdre ses droits.

J'en aurai fini avec le poème des *Barbares* quand j'aurai dit un mot du style dans lequel il est écrit. Cette fois, il n'y a pas à chercher longtemps l'auteur responsable. C'est certes bien M. P.-B. Gheusi qui a versifié le livret. On retrouve, à chaque instant, ce style d'une insupportable prétention dont il nous avait déjà donné, dans *Kermaria*, un lamentable échantillon, ces vers confectionnés à coups de chevilles, où presque chaque mot est suivi d'un qualificatif quelconque. Veut-on des exemples ? Ecoutez Livie s'écrier qu'elle vengera la mort de son mari :

Je le jure
Devant le jour cruel et le ciel inclément
C'est moi qui vengerai, débile créature,
La mort de mon superbe amant!

Voulez-vous savoir comment le chef Teuton s'exprime?

Je veux que mes rondes guerrières
Protègent sa retraite et dirigent ses pas,

ou bien :

Aux parfums de la nuit d'été
Nous brûlerons des mêmes fièvres.
Mêlons les baisers de nos lèvres
Dans une immense volupté!

Je me reprocherais aussi de ne pas relever ces vers de Floria. Ils en valent la peine :

D'où vient que je me sens renaitre
A l'étrange douceur
Du vertige berceur
Qui m'entraîne à travers une lueur d'aurore
Malgré moi dans les bras du héros qui m'implore ?

Tout le livret est écrit dans ce goût. Si l'intrigue est simple, les paroles qui l'expriment sont plus que contournées. Un style aussi tarabiscoté finit par causer une indicible impression de fatigue et d'agacement que la musique de Saint-Saëns, souvent admirable, n'arrive pas à alléger.

II

La Partition

La partition des *Barbares* s'ouvre par un important prologue où les principaux thèmes de l'ouvrage sont traités avec la science symphonique, la suprême habileté de main de M. Saint-Saëns. Après un roulement de timbales, prolongé pendant quatre mesures, la clarinette basse, puis les bois et les violons exposent un thème chromatique symbolisant l'*Invasion* des Barbares. Ce motif subit ensuite divers développements, puis le rideau s'ouvre. Devant le théâtre d'Orange apparaît un récitant qui, en quelques phrases fièrement déclamées, donne l'argument du drame. Ce récit est soutenu, au début, par le motif de l'*Invasion*. Page 17, m. 3 et suivantes, les violons font entendre l'un des thèmes d'*Amour*, celui qui se rapporte plus spécialement à Marcomir; l'autre, qui appartient plutôt à Floria, apparaît même page, m. 12, et p. 18, m. 1 et suivantes, toujours aux mêmes instruments. Ces deux motifs forment l'ossature principale du duo des deux femmes au second acte. On trouve ensuite, p. 18. m. 7 et

suivantes, aux flûtes, au cor anglais et à la trompette, un thème funèbre d'une très belle expression, que l'on réentendra, développé, à la fin du dernier acte. Le décor et le récitant disparaissent graduellement. L'orchestre, de nouveau, prend seul la parole. En un solo de violon, voici d'abord le duo de Floria et de Livie, contenant les deux motifs d'*Amour* signalés tout à l'heure. Comme accompagnement de la mélodie, les harpes déroulent, p. 20, m. 1 et suivantes (seconda), un thème qui semble symboliser la *Puissance de Vénus*. A l'*allegro* de la p. 26, les trompettes avec sourdines lancent *piano* le motif personnel de Marcomir. Survient ensuite, p. 27, m. 6 et suivantes, un motif de clarinettes et de bassons dont la choquante vulgarité, rappelant l'air populaire : *J'ai du bon tabac*, étonne d'une désagréable façon. Cette phrase se maintient pendant un certain temps à l'orchestre, puis, p. 33, m. 5, et p. 34 et 35, une fugue solidement bâtie, où l'on retrouve le vrai Saint-Saëns, amène, p. 35, à un *Tranquillo*. La clarinette solo y esquisse une phrase du duo d'amour, qui se précise ensuite page 37 au 3/2, à la clarinette basse et au basson. Le thème de la *Marche funèbre* reparait au *moderato maestoso* de la p. 41. Il subit, p. 42, m. 9 et 10, une transformation. Le prologue se termine, après plusieurs fâcheux retours du vulgaire motif signalé précédemment et l'apparition, p. 47, m. 1 et 2, d'un thème brutal qui, dans le courant de l'œuvre, s'applique à la rage du *Massacre* animant les Teutons, par un long trait des violons d'un style un peu vieillot.

Le rideau s'ouvre sur l'intérieur du théâtre d'Orange, où se sont réfugiés les femmes et les enfants pendant l'assaut que les Barbares donnent à la ville. L'autel de Vesta a été transporté dans ce monument dont les murs épais offrent une garantie sûre. La foule implore les dieux. Deux thèmes principaux soutiennent cette scène : le premier, un motif d'*Angoisse*, se trouve pour la première fois p. 53, m. 3 et suivantes, aux flûtes et aux clarinettes, — il subit des transformations p. 56, m. 3 et 4, et p. 59, dernière mesure, — le second, un motif de *Supplication*, apparait p. 53, m. 16, et p. 54, m. 1 et suivantes, aux bois, moins les bassons, et aux violons. Il revient, modifié, p. 60, m. 8, 9, 12 et 13. La prière de Floria : *Sœur de Minerve et de Mithra*, avec les réponses du chœur des femmes, le tout *a capella*, est une inspiration d'une admirable pureté de lignes. Saint-Saëns est le seul musicien, à l'heure actuelle, qui sache évoquer ainsi la beauté antique. La phrase, très simplement accompagnée, où la grande prêtresse essaie de rassurer les femmes, p. 63, est, elle aussi, fort remarquable par l'impression de calme, de sérénité virginalle qu'elle dégage. Pendant que le thème d'*Angoisse* revient en sa forme principale, Floria ordonne au veilleur, qui arrive apportant des nouvelles de la bataille, — dont le tumulte se révèle au loin, tantôt par des appels de trompettes, tantôt par des cris, — de monter sur la muraille et d'en dire les péripéties.

Livie l'interroge avec anxiété sur le sort de son mari, le consul Euryale. Jusqu'ici, le veilleur l'a toujours vu combattre, mais, tout à coup, il pousse un cri : le consul vient d'être tué. Livie veut se précipiter au dehors ; Floria l'arrête.

L'autre consul, Scaurus, survient sur ces entrefaites avec un groupe de soldats qui rapportent le corps d'Euryale. Il conseille aux femmes de fuir dans la forêt. Quant à lui, il retourne combattre. Livie pose alors au consul une question, plutôt naïve, mais qui est le nœud du drame : *Qui a tué mon époux ?* lui demande-t-elle. *Je l'ignore*, répond naturellement le consul. Comment, en effet, pourrait-il le savoir ? Les Romains connaissent-ils les noms des Teutons et des Cimbres descendus, en hordes innombrables, des forêts de la Germanie ? La *Douleur* de Livie est exprimée, p. 72, m. 1, 2 et 3, par une phrase des violons. Celui de l'*Angoisse* subit, p. 75, m. 7, aussi aux violons, une intéressante déformation. L'*adagio* par lequel Livie jure de venger la mort d'Euryale est d'une belle expression dramatique. A l'accompagnement on trouve, p. 77, m. 4 et 5, une transformation en valeurs diminuées du thème de la *Douleur*. Pendant que retentit un fragment du thème de la *Supplication*, les femmes s'emparent des dieux lares et se disposent à fuir. Floria les arrête ; elle promet à tous que Vesta saura les protéger. Le veilleur qui, du haut du mur, suit toujours la bataille, annonce, sur une transformation du motif d'*Angoisse*, que les portes sont forcées et que les Barbares font irruption dans la ville. A ce moment éclate, p. 79, m. 7, et p. 80, m. 1 et suivantes, le farouche motif du *Massacre*. Accompagnés par ce thème, Cimbres et Teutons se précipitent dans le théâtre. Mais voici qu'aux trompettes retentit le fier motif de *Marcomir*. Le chef fait son entrée, salué, une seconde fois, par son thème. Tranquille et cruel, il commande à ses guerriers le viol et la mort. Lui-même s'élance vers l'autel de Vesta devant lequel se tient Floria, enveloppée de ses longs voiles blancs. De l'autel jaillit alors une flamme qui monte plus haut au second pas du barbare. Celui-ci recule devant le feu, symbole du dieu scandinave Thor, et aussi devant la souveraine beauté de Floria. La *Fascination* exercée sur Marcomir par la prêtresse et le feu souverain est exprimée, p. 89 et 90, par une belle série d'accords sur de longs arpèges. Le motif de Marcomir revient, apaisé, p. 90, dernière mesure, et p. 91, m. 1. Le chef interroge Floria et lui demande son nom. Un thème soulignant le *Pouvoir sacerdotal* de la prêtresse est murmuré par le hautbois au $\frac{3}{4}$ de la p. 91 et au $\frac{3}{4}$ de la p. 93, accompagnant chaque réponse, d'une virginale expression, de la grande vestale.

Les Barbares, cependant, murmurent et s'impatientent. Il leur faut du sang, et le thème de *Marcomir* gronde à l'orchestre. Le chef, furieux, s'avance vers les siens. Il leur ordonne de sortir et proclame asile le lieu vénéré où lui est apparu le divin visage de Floria. Pendant que les Teu-

tons se retirent, Marcomir reste en admiration devant la vierge qui s'oublie, elle aussi, à le regarder. Le rideau tombe sur les accords de la *Fascination*, après deux rappels du thème de *Marcomir*.

Le second acte se passe toujours dans l'intérieur du théâtre, mais vu sous un autre aspect. La nuit vient. Sur les gradins, femmes et enfants reposent. Un très court prélude ramène le motif du *Massacre*. Vers la fin, les trompettes, derrière la toile, lancent au loin celui de *Marcomir*. Un tranquille dessin, aux mesures alternées à $3/4$ et à $2/4$, murmuré au $3/4$ par les violons divisés, au $2/4$ par les flûtes, exprime bien le calme qui règne, en ce moment, dans la vaste enceinte. Livie arrive. Son monologue est d'une belle expression. Lorsqu'elle évoque le souvenir de son mari et qu'elle jure de le venger, le motif de la *Douleur* se fait entendre à plusieurs reprises. Aux cris de Livie, Floria s'éveille. Elle essaie de calmer la veuve d'Euryale : il faut rendre grâce à Vesta, car c'est la déesse qui a sauvé leurs jours. Le cor ramène ici un fragment de la prière du premier acte : *Non, ce n'est pas elle*, répond Livie, *c'est Vénus !* Alors s'engage entre les deux femmes un duo qui est l'une des pages les plus remarquables de la partition. La ligne mélodique en est d'une exquise élégance. Au début, on retrouve, p. 103, m. 4, 5 et 6, le thème de la *Fascination* ; le dessin spécial à Vénus reparait p. 107, m. 6 et suivantes, p. 109, 110 et 112 ; enfin les deux motifs symbolisant l'*Amour* et chez le barbare et chez la vierge s'affirment, le premier au chant et à l'orchestre, p. 108. m. 1, 2 et 3, le second à la voix seule, m. 6, 7 et 8, et p. 109, m. 1.

Une transformation du thème d'*Angoisse* gémit au quatuor. Scaurus apparaît ; il a pu échapper à la poursuite des ennemis et il vient chercher les femmes et les enfants pour les conduire en dehors de la ville, chercher un refuge dans les bois. Ce Scaurus est d'une extraordinaire naïveté. Comment pourra-t-il faire sortir d'Orange, que parcourent les barbares vainqueurs, la foule enfermée dans le théâtre ? Floria a plus de sens scénique et de simple bon sens. Elle refuse énergiquement de quitter l'autel de Vesta. A l'*andante* de la page 117, retour du thème *sacerdotal*. Voici maintenant le veilleur qui arrive. Il annonce que la « couche funéraire » du consul est préparée et emmène Livie et un certain nombre de femmes. Ces barbares sont décidément d'une excellente composition. Ils laissent les habitants vaquer à leurs petites affaires sans les troubler en rien. Le thème de la *Douleur* se fait encore réentendre p. 118, 119. Tout à coup le motif du *Massacre* retentit, menaçant, augmentant peu à peu de sonorité. Ma foi ! on avait presque oublié que Cimbres et Teutons sont en train de mettre la ville à sac. Hildibrath, lieutenant de Marcomir, entre suivi de guerriers. Ils s'emparent de Scaurus et vont le frapper quand Floria s'interpose et en appelle à Marcomir. Le motif de ce dernier subit une légère altération p. 122 m. 12, 13 et p. 123 m. 1, 2. La prêtresse demande au chef de

sauver le consul. Celui-ci proteste : il préfère mourir. L'orchestre ramène une transformation du motif de l'*Angoisse* déjà signalée au premier acte. Le motif d'*Amour* de Marcomir chante au cor anglais p. 126, m. 7, 8, quand le barbare se montre disposé à céder au vœu de la jeune fille. Bien que Scaurus continue à l'invectiver, Marcomir le fait mettre en liberté. A ce moment p. 129, m. l'on rencontre une nouvelle transformation du motif personnel au chef des barbares qui reparait encore mais sous sa forme ordinaire, p. 129, m. 5, 6, 7, et p. 130, m. 1, 2, uni à la phrase de la *Fascination*. Cette superposition révèle l'exact mobile qui ouvre à la clémence l'âme du vainqueur. Marcomir ordonne à tous de se retirer. Au moment où Floria va suivre ses compagnons le barbare la retient. Ici revient le motif de la prière à Vesta du premier acte.

Alors commence la scène à la fin de laquelle Floria sans force, conquise par le barbare, tombe dans ses bras. Marcomir rassure d'abord la prêtresse en des termes choisis, auxquels les plus élégants des chevaliers romains ne trouveraient rien à redire. Il se demande quelle puissance inconnue le tient sous le charme. Le thème de la *Fascination* se retrouve sous différentes formes p. 123, m. 12, 13, p. 135 m. 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14. Floria n'est-elle pas la déesse de cet autel sacré ? *Non*, répond la vierge, de *Vesta je ne suis que prêtresse* et le thème *sacerdotal* murmure au hautbois. Il reparait encore au même instrument p. 137 m. 9, 10, 11, et p. 138, m. 2, 3. Cependant Marcomir ne peut retenir plus longtemps l'aveu qui lui brûle les lèvres. Pour prix de sa clémence, il veut posséder Floria. Si elle refuse, il abandonnera la ville au carnage et à l'incendie. Le motif du *Massacre* revient naturellement. Floria recule ; l'amour lui est interdit ; la vestale qui s'y abandonnerait serait vouée à la mort. *Tu condamnes tes sœurs*, s'écrie Marcomir et son désir, souligné par le dessin de la *Puissance de Venus* se fait plus pressant. Au dehors on entend les cris, plus vulgaires que vraiment farouches, des barbares ? Après une nouvelle révolte, Floria supplie Marcomir de sauver la ville. Immédiatement adouci, le chef appelle Hildibrath. Il lui ordonne de rassembler les guerriers et de se préparer à évacuer Orange. Le thème d'*amour* de Marcomir chante maintenant au violoncelle solo, pendant que trois autres violoncelles l'enguirlandent d'un charmant dessin et le teuton dont la colère, d'ailleurs, n'était nullement sortie des bornes permises, reprend aussitôt le langage choisi, les manières policées d'un véritable habitué du forum. Nous sommes loin des mœurs des forêts germaines ! Marcomir murmure des mots d'amour à l'oreille de la vestale. Il ne commande plus, il implore, et la jeune fille, conquise peu à peu, s'abandonne à lui. Cette partie du duo contient de ravissants passages mélodiques, parmi lesquels il faut citer surtout l'*andante* : *Freia la blonde, aux yeux d'azur* et l'adorable phrase : *Aux parfums de la nuit d'été* qui amène le canon par lequel l'acte se termine. La toile

tombe sur un pianissimo vocal et orchestral d'un délicieux effet. Page 158 au 12/8 les hautbois, le basson et les violoncelles ramènent sous le motif de *Vénus*, égrené par les harpes, la phrase chantée par Livie, p. 107. Le thème d'*Amour* de *Marcomir* reparait p. 159 m. 7 et 8.

Les deux belles phrases du duo d'amour, sous des transformations diverses, forment la contexture symphonique du prélude du 3^e acte qui se déroule dans un carrefour de la ville, le matin au lever du soleil. Les barbares abandonnent Orange et les habitants laissent éclater leur joie. Un thème saccadé qui apparait pour la première fois p. 171 m. 16, 17, aux violons exprime bien l'agitation du *Départ*. Ce motif continue pendant une partie de la première scène. En un morceau d'un beau caractère de simplicité antique, le veilleur recommande au peuple de ne pas oublier les sacrifices qu'il doit aux dieux libérateurs. Ce passage est repris par Scaurus puis par les chœurs, tandis que revient la fugue du prologue. Du haut d'une tour, le veilleur suit le départ des Teutons et, dans un hymne qui, ainsi que le fragment précédent, se fait remarquer par une admirable pureté de style, il salue Apollon dieu du jour, ennemi des barbares venus des pays sans soleil.

Nous arrivons, maintenant, à un véritable défi au bon sens tel qu'il n'en existe peut-être pas d'exemple dans les vieux opéras si féconds, pourtant, en absurdités. Dans cette ville qui vient d'être livrée au pillage et qui n'a échappé que par miracle à l'incendie, alors que les hordes ennemies sont encore sous les murs et que, dans cent familles, on pleure un père, un fils, un frère, on assiste à ce stupéfiant spectacle : une bande de danseuses, luxueusement costumées et qui n'attendaient que le moment propice, viennent pour célébrer la retraite des Teutons, exécuter leurs pas devant une foule qui, en réalité, devrait être dans le deuil et dans les larmes. Qu'on ne vienne pas dire qu'un ballet est indispensable dans une œuvre montée à l'Académie de Musique. Les drames de Wagner et leur triomphale entrée à l'Opéra ont réduit en poudre cet usage. Il n'est plus possible de l'invoquer aujourd'hui pour excuser M. Saint-Saëns. C'est une triste chose que de voir un homme de génie comme l'auteur de *Samson et Dalila* venir sciemment, par un mesquin parti-pris de réactionnarisme, se faire le contempteur de la Vérité au Théâtre. Ce qui vivra dans l'œuvre si considérable et si divers de M. Saint-Saëns, ce sont les pages avancées et non pas les pages rétrogrades. Le ballet des *Barbares* contient quelques jolis détails, mais il est loin de valoir ceux de *Samson*, d'*Henri VIII* et d'*Ascanio*. Au moment de l'entrée des sacrificateurs, il faut signaler un adorable petit chœur de femmes accompagné par les harpes et le quatuor. Mais voici Floria. Son arrivée est soulignée par un nouveau thème semblant symboliser la transformation qui s'est accomplie en elle. Ce n'est plus une vierge, c'est une femme qui s'avance. Ce motif qui est chanté d'abord par les violons,

p. 245, m. 1, 2, 3, revient p. 246, m. 2 et suivantes et p. 257, 258, quand Floria affirme hautement son amour pour Marcomir. La Prêtresse avoue au peuple qu'elle a trahi ses serments de Vestale et qu'elle appartient désormais au chef Teuton. La foule commence par murmurer, mais Scaurus l'apaise vite. Il entonne les louanges de celle qui s'est dévouée pour la cité et les chœurs reprennent en un majestueux ensemble, ce chant de gloire à l'adresse de Floria. Une transformation du motif de Marcomir signale l'entrée du barbare qui vient chercher son épouse. Les violons ramènent p. 268, m. 6, 7, le thème d'*Amour* de Marcomir; celui de l'*Amour de Floria* se fait réentendre p. 271, m. 5 et suivantes, toujours aux violons et, légèrement modifié, p. 275, m. 9 et suivantes.

Livie, accompagnée toujours par le thème de la *Douleur*, demande à Floria de l'emmener avec elle. Celle-ci y consent. Au fond de la scène passe, se déroulant sur le *motif funèbre*, le cortège qui conduit au bûcher le corps du consul Euryale. Livie, sur le même thème, entonne les louanges de son époux et jure à nouveau de le venger. Marcomir s'informe du nom du héros auquel on rend ces honneurs. Quand Floria le lui a appris, il avoue que c'est lui-même qui l'a tué. La jeune femme n'a plus alors qu'une préoccupation : dissuader Livie de la suivre. Elle essaie de le faire pendant que le *thème funèbre*, transformé, revient à l'orchestre. Ce brusque changement, et aussi le soin que Floria met à se placer toujours entre elle et Marcomir, éveille brusquement les soupçons de Livie qui use d'un subterfuge pour savoir si le chef des Teutons ne serait pas le meurtrier d'Euryale. « *Je veux punir le traître* », dit-elle, « *qui, feignant de se rendre à mon époux vainqueur, l'a frappé dans le dos !...* Marcomir, sous un pareil outrage, repousse Floria qui veut le retenir, et s'avancant vers Livie : « *Tu mens ! c'était au cœur !* » lui crie-t-il, sur son *leitmotiv*. « *Au cœur donc !* » réplique la romaine et elle frappe le barbare de la pointe du javelot retiré de la poitrine de son mari. Le rideau tombe sur le *thème funèbre*.

* * *

Il fut mené, avant son apparition, autour de la tragédie lyrique de M. Camille Saint-Saëns une campagne de réclame et d'admiration anticipée vraiment peu digne de ce grand musicien. Certes, je n'accuse pas M. Saint-Saëns de l'avoir inspirée : pareille chose n'est pas dans son caractère. Mais ceux qui s'y livrèrent le firent vraiment avec trop peu de discrétion. A les en croire, le nouvel opéra de l'illustre compositeur devait être une de ces œuvres qui marquent dans un siècle. Quant à sa réussite elle était, pour eux, moins une question d'art qu'une question nationale et patriotique. Pour assurer le triomphe de l'œuvre nouvelle, ces imprudents thuriféraires essayaient de circonvenir ou même de se débarrasser des critiques dont ils connaissaient l'indépendance irréductible et fière. Les *Barbares*

se jouèrent et, malgré tout le bruit fait autour d'eux, leur carrière fut courte. Pourtant, malgré les faiblesses du livret, ils méritaient un meilleur sort.

Dans la série des opéras de M. Saint-Saëns, les *Barbares* me paraissent, après *Samson et Dalila*, qui reste son chef-d'œuvre incontestable et incontesté, la partition la plus *une* au point de vue de l'écriture. On n'y trouve pas, comme dans d'autres ouvrages du même auteur, ce mélange déroutant de toutes sortes de style que le compositeur estime être de l'éclectisme, alors que cela pourrait bien être, simplement, un manque de convictions fermes et précises. L'unité de style est la qualité primordiale des *Barbares*. Grâce à elle, cette partition semble destinée à occuper une place à part dans l'œuvre du maître. J'ai, au cours de l'analyse précédente, signalé les passages remarquables des *Barbares*. J'ai dit quelle était la pureté classique de certaines phrases de Floria, de certains chœurs où passe, quelquefois, le grand souffle de Gluck, et célébré le charme exquis et enveloppant de certaines mélodies. Il faut reconnaître, par contre, qu'en maints endroits, la musique reste sans grande expression; souvent les idées sont pauvres, insignifiantes, même vulgaires, mais elles sont enveloppées d'une orchestration si chatoyante, si pleine, si savoureuse, elles sont traitées avec une si souveraine maîtrise qu'elles arrivent à faire illusion. Le grand défaut de la partition est sa froideur. Même dans le duo d'amour, elle conserve une impassibilité de beau marbre. Il manque aux *Barbares* ce grand souffle d'humanité, ces éclairs de passion débordante, ce courant irrésistible d'émotion communicative qui caractérisent les vrais chefs-d'œuvre (1).



(1) J'ai reçu, une longue lettre de M. P.-B. Gheusi au sujet des critiques adressées dans cette étude au poème des *Barbares*. M. Gheusi défend copieusement le livret dont il est l'un des auteurs, mais son plaidoyer *pro domo sua* n'a pas changé ma manière de voir. Je veux pourtant en retenir une divulgation précieuse. M. Gheusi m'apprend que les trois quarts des vers des *Barbares* sont de M. Saint-Saëns lui-même, notamment ceux du duo d'amour. Et, M. Gheusi me cite le passage suivant d'une lettre que le célèbre compositeur lui adressait de Bône, au mois de mars 1901, pour lui annoncer qu'il avait changé tous les vers de cette partie du second acte au profit d'une version personnelle, l'inspirant mieux.

« Enfin je n'aime pas vos vers et vous n'aimez pas les miens. C'est égal, ça m'amuserait bien si, un jour, on vous faisait compliment du duo. »

Et M. Gheusi ajoute : « Ce n'est pas vous, mon cher confrère, qui donnerez au grand musicien cette satisfaction. »

Mon Dieu non ! Ces vers eussent-ils été officiellement signés de Saint-Saëns, mon avis sur eux n'aurait pas changé.



GRISÉLIDIS

(Opéra-Comique — Novembre 1901)

Le « mystère » que MM. Armand Silvestre et Morand écrivirent en s'inspirant d'une vieille légende du moyen-âge, profondément modifiée, d'ailleurs, fut représenté à la Comédie-Française en 1891. *Griselidis* remporta de suite un vif succès. Toujours à l'affût des œuvres, — romans ou pièces de théâtre, — ayant de l'attrait sur le public, Monsieur Massenet jeta immédiatement son dévolu sur elle. Cette nouvelle partition fut écrite rapidement, — Monsieur Massenet n'a jamais connu les doutes, les angoisses du grand artiste qui crée et qui enfante, — mais elle ne vit le jour que dix ans plus tard, bien qu'elle ait été immédiatement gravée. Pendant ce laps de temps, elle resta « en magasin », ainsi que cela pouvait se lire sur les catalogues de la maison Heugel. J'imagine qu'en bon commerçant, l'éditeur de la rue Vivienne a dû prendre ses précautions et que Monsieur Massenet, au jour — encore lointain, espérons-le — de sa mort, lui laissera en réserve quelques produits destinés à alimenter, pendant un certain nombre d'années, le mauvais goût du public.

Griselidis fut jouée à l'Opéra-Comique en 1901 seulement. Il y a encore quelques pages assez bien venues dans cet ouvrage qui, par la date de sa composition, est antérieur à la lamentable série des *Thaïs*, des *Navarraise*, des *Cendrillon* et des *Chérubin*.

Parmi ces pages, il faut citer, notamment, la plus grande partie du prologue. Ce prologue, qui n'existe pas dans l'œuvre primitive de MM. Silvestre et Morand, nous fait assister à l'attente du berger Alain, amoureux de Griselidis ; à la rencontre de celle-ci avec le marquis de Saluces revenant de la chasse ; au coup de foudre qui frappe le noble seigneur ; à sa décision de prendre pour femme la jeune paysanne ; enfin au désespoir d'Alain. La scène se passe sur la lisière d'une forêt, en Provence, à la chute du

jour. Trois thèmes descriptifs, chantant le calme de la nature et la poésie émanant du soir qui tombe, forment la plus grande partie de la base symphonique du prologue. On les trouve p. 1, m. 2 et 3 ; p. 1, m. 4 et 5 ; p. 1, m. 10, dernier temps, et p. 2, m. 1. Le second subit deux transformations, p. 11, au *Très Calme*, et p. 11, m. 9. Deux motifs, souvent unis l'un à l'autre, se rapportent à Grisélidis. Ils se rencontrent, le premier, p. 1, dernière mesure, aux violons ; le second, p. 3, m. 4, au cor anglais, à la clarinette et aux violons. L'éclat de joie d'Alain : *Ouvrez-vous sur mon front, portes du paradis*, a de l'éclat et de la chaleur. A l'accompagnement reviennent les motifs propres à Grisélidis, le second des thèmes descriptifs, qui semble vouloir symboliser le *Soir*, et enfin une autre phrase spéciale à l'*Amour* d'Alain. Cette dernière apparaît p. 4, m. 1, à la voix doublée par la flûte, le hautbois, le cor et les harpes. La romance d'Alain : *Voir Grisélidis, c'est connaître...*, possède ce charme efféminé et langoureux qui est l'une des caractéristiques du talent de Monsieur Massenet. Les phrases extasiées du marquis à la vue de Grisélidis, sa demande, la réponse de la jeune fille ont une dignité et une simplicité qu'on rencontre malheureusement trop peu souvent chez le compositeur. Dans les airs passent des voix célestes chantant *Alleluia*. Alain, dans un coin, contemple cette scène avec angoisse, tandis que son thème d'*Amour* éclate *ff*. Quand tous se sont éloignés, son cri de joie du début de l'acte se change en un cri de désespoir qu'il eut été préférable de spécifier par une mélodie distincte. Toutes ces pages, orchestrées avec une prestigieuse habileté, ont une véritable poésie. Elles sont non seulement ce qu'il y a de mieux dans *Grisélidis*, mais aussi l'une des meilleures choses de tout l'œuvre si inégal de Monsieur Massenet.

Le rideau se lève au premier acte sur l'oratoire de Grisélidis. Au fond, un triptyque contenant la statue de sainte Agnès, patronne du pays. Un court prélude fait entendre, p. 21, m. 5 et suiv., confié à la clarinette, le motif de l'archaïque chanson que la suivante Bertrade chantera, tout à l'heure, au début de l'acte. Même page, m. 16, les flûtes déroulent le thème propre à *Sainte Agnès*.

La chanson ne manque pas de couleur, mais elle est prosodiée d'une lamentable façon. L'écuyer Gondebaud intervient brusquement ; les chants d'amour ont fait leur temps ; le marquis part aujourd'hui pour la croisade. Un motif qui s'applique à l'idée de *Guerre*, p. 27, m. 1, accompagne cette scène. Le marquis arrive avec le prieur. Il congédie Bertrade et Gondebaud. Son cœur se serre à l'idée de quitter sa femme et son enfant. Le moine rassure le sire de Saluces. Il veillera soigneusement sur les objets de la tendresse du marquis. Jamais Grisélidis et son fils ne sortiront du château. Cette idée révolte le seigneur : il ne veut pas tenir sa femme prisonnière ; il a en elle une absolue confiance. Et comme le moine, sceptique, dit qu'il ne faut pas tenter le diable, le marquis lui répond que si le diable était là, il

parlerait de même. Brusquement le diable sort du triptyque. Il propose au mari le pari de faire oublier à sa femme soit sa fidélité, soit son obéissance. Après avoir quelque peu hésité, Saluces accepte et, comme gage, il remet au diable son anneau. Le mauvais esprit disparaît par la fenêtre.

Une transformation du thème de *Sainte Agnès*, confiée au cor anglais et au cor, soutient les regrets du marquis. Précédant la phrase mélodique de celui-ci : *Traiter en prisonnière...* reparait un des motifs spéciaux à Grisolidis. L'air : *J'aurais fait comme on dit le diable sur la terre*, verse dans la pure opérette, sans avoir pour cela la moindre gaieté. Tout le rôle du diable est, d'ailleurs, complètement manqué ; de même celui de la diablesse. Il aurait fallu, pour traduire ces deux personnages, une fantaisie ébouriffante, un comique énorme. Malgré tous ses efforts et sa rouerie habituelle, Monsieur Massenet n'a pu réussir à faire vivre musicalement ces deux personnages. Un des motifs de *Grisolidis* passe au chant, p. 45, m. 6, et p. 46, m. 5.

Resté seul, le marquis songe avec émotion à l'épouse qu'il va bientôt quitter. Ces strophes, qu'accompagne une transformation de l'un des motifs de Grisolidis, sont assez réussies. Il en est de même de la scène des adieux entre le marquis, sa femme et le petit Loys. Deux nouveaux *leitmotive* y font leur apparition. L'un, un thème de *Douleur*, est exhalé p. 55, m. 10, 11, par les flûtes et les clarinettes ; l'autre, qui paraît vouloir symboliser la *Fidélité*, est chanté, p. 58, m. 2, 3, par la flûte et la clarinette, et soutient le serment de Grisolidis, passage heureusement rendu. Une transformation de ce même motif est à signaler, même page, m. 8. Les conseils du marquis à son fils sont une des bonnes choses de cet acte. A l'accompagnement revient le thème de la *Fidélité*.

Gondebaud et des hommes d'armes viennent chercher le marquis. Il s'arrache des bras de sa femme et part. Retour, p. 66, dernière mesure, du motif guerrier sous une transformation. Le thème de la *Fidélité* soutient la scène muette pendant laquelle Grisolidis assiste de la fenêtre au départ de Saluces. La jeune femme s'assied, tenant près d'elle son enfant. Bertrade reprend la lecture d'un passage d'Homère, ayant trait à Pénélope. Au loin des fanfares décroissent peu à peu.

Le second acte nous amène devant le château, sur une terrasse plantée d'orangers, en face de la « grande bleue » qui scintille au loin. Il est précédé d'un charmant entr'acte — entr'acte-idylle, l'a dénommé l'auteur — bâti sur trois motifs principaux. Le premier, confié aux flûtes et aux hautbois, p. 70, m. 1, 2, 3, 4 ; le second, même page, m. 5 et suiv., à la flûte ; le troisième, p. 72, m. 5 et suiv., chanté par le hautbois, les clarinettes et les bassons. De ce dernier découle l'air du diable : *Loin de sa femme qu'on est bien*, qui essaie en vain d'atteindre le vrai comique. Le récit qui le précède, et sous lequel revient le début de l'entr'acte-idylle, vaut

incontestablement mieux. Pendant que le diable, heureux de ne pas avoir sur le dos sa moitié, se met à danser le rigodon, celle-ci apparaît. Dispute entre les époux qui finissent pourtant par se raccorder dans le but de perdre la marquise. Cette scène verse à chaque instant dans des platitudes dignes tout au plus d'une méchante opérette. On y rencontre deux thèmes sans signification précise, l'un p. 82, m. 1, 2, l'autre p. 90, m. 6, 7. Les deux complices s'éloignent. Leur disparition n'est pas à regretter.

Le motif de la *Fidélité* murmure à la flûte, au cor anglais et au violoncelle. Grisélidis sort du château et vient s'appuyer pensive sur les créneaux de la terrasse. Avec son entrée la musique s'épure et s'élève. Le récit : *La mer ! et sur les flots toujours bleus, toujours calmes*, est d'une expression pénétrante et la *Réverie* qui suit est d'une émotion simple et contenue. L'instrumentation en est délicieusement enveloppante. Il est fâcheux, vraiment, que, dans cette page d'incontestable valeur, Monsieur Massenet, selon son habitude, ait montré un complet dédain pour une prosodie juste et sensée. Réapparition du motif de la *Fidélité*, cette fois, aux flûtes, au cor anglais et aux violons.

Le petit Loys arrive et sa mère lui fait dire sa prière. Jolie page accompagnée par un solo de violon. Au loin, dans les villages, les cloches se renvoient, les unes aux autres, les sonneries de l'*Angelus* et, à l'intérieur du château, s'élèvent des voix de femmes chantant, en français, un *Ave Maria* d'une prosodie encore bien défectueuse. Bertrade annonce à la marquise que deux étrangers demandent à lui parler. Elle donne l'ordre de les amener. Page 111, m. 2 et suiv., le hautbois ramène le motif de la *Réverie* de Grisélidis.

Le diable et sa femme entrent déguisés : le premier en marchand d'esclaves, la seconde en odalisque. Ils se disent envoyés par le marquis et, comme preuve, le diable montre à Grisélidis l'anneau de son mari. D'après les dires du diable, Saluces s'est épris de Fiamina. Il ordonne que tout le monde, dans le château, lui obéisse désormais et que Grisélidis lui remette l'anneau nuptial, car il l'épousera dès son retour. La marquise a un moment de révolte, mais elle se rappelle son serment d'obéissance et elle s'incline devant la volonté de son mari. Elle partira avec son fils. Les premières pages de cette scène sont basées sur un thème exposé pour la première fois, p. 109, au 3/4. Les rôles du diable et de sa femme continuent d'être entachés d'une déplorable vulgarité. Les pages 121, 122, 123, 124 sont caractéristiques à cet égard. Un des motifs descriptifs du prologue reparait à la clarinette, p. 127. La résignation de Grisélidis est assez bien rendue et prend du relief dans la médiocrité ambiante. La scène se termine par un ensemble d'un bon effet. L'un des motifs de Grisélidis se retrouve, transformé, p. 112, m. 6, 7 et sous sa forme primitive, p. 132, m. 2.

Le diable et sa femme restent seuls. Celle-ci éclate de rire. Il est bien attrapé; il croyait que la marquise manquerait à son serment d'obéissance et, pas du tout, elle s'est inclinée de suite devant la volonté de son mari. Puisqu'il en est ainsi, le diable va tendre à Grisélidis un piège d'amour, en se servant d'Alain, son compagnon d'enfance. Le diable congédie Fiamina. Cette petite scène vaut mieux que les autres entre les deux complices.

La nuit est tout à fait tombée. Le diable trace dans l'espace des signes cabalistiques et invoque les esprits. Ceux-ci apparaissent et se mettent à danser autour de lui. Puis, tel Méphisto, à l'acte du jardin de *Faust*, l'esprit mauvais ordonne aux fleurs de verser leurs poisons dans les airs pour aider à la chute d'une femme. Dans tout le jardin, les lys subitement meurent et les parterres se fleurissent d'une immense floraison de roses. Tout ce passage est écrit avec une incontestable habileté. On y sent le musicien suprêmement adroit, passé maître dans tous les trucs du métier. Un motif, chanté, p. 141. m. 12 et suiv., par les violons, symbolise le *Charme diabolique*. L'évocation est construite sur ce thème.

Alain arrive sur la terrasse comme attiré par une force inconnue. Le diable disparaît. La lune lentement se lève, pendant que le jeune homme chante une romance douceâtre, comme Monsieur Massenet se plaît à en fabriquer pour la consommation de la maison Heugel. Poussée, elle aussi, par une puissance invincible, voici maintenant Grisélidis. Quand elle entre, le thème du *Charme* passe à la flûte en valeurs diminuées. La marquise et le berger se reconnaissent. L'aveu de son amour finit par échapper à celui-ci. Grisélidis se trouble. Alain la serre dans ses bras, mais elle s'en échappe. Alors les branches des rosiers se rapprochent pour enlacer les deux jeunes gens. Le cœur des roses, les fleurs des orangers s'éclairent au vol ardent des lucioles et Grisélidis, un moment, se sent défaillir. Elle va tomber dans les bras d'Alain quand, tout à coup, elle aperçoit le petit Loys. Son enfant! Elle est sauvée! La marquise court vers lui, alors qu'Alain s'enfuit, désespéré. Grisélidis, affolée, a un mouvement vers le jeune homme. Elle quitte une minute la main de son fils. Le diable qui est réapparu en profite. Il saute sur le pauvre petit et l'entraîne. Grisélidis se retourne, tombe à genoux et supplie Dieu, qui, après avoir en elle frappé la femme, frappe la mère, de la faire mourir. Dans le lointain, on entend le diable qui ricane.

La scène d'amour, écrite dans la manière qui a valu à Monsieur Massenet sa réputation, contient quelques pages rendues avec un certain bonheur et rehaussées par une instrumentation agréable. Les passages les plus saillants sont le *Lento*: *Rappelle-toi les jours*, dont le

début est bâti sur une transformation de l'un des motifs de Griselidis, apparue d'abord au cor anglais, aux cors et aux violons, p. 158, m. 1, 2; — sous cette même phrase le même thème se rencontre renversé au violoncelle; — l'ensemble des pages 164-168; enfin la phrase d'Alain : *Doux rêves de jadis*, qui ramène son thème d'*Amour*. Le motif de la *Fidélité* se fait réentendre sous l'une de ses transformations p. 169 et sous sa forme principale au *Largo* de la p. 174.

Au troisième acte, on se retrouve dans l'oratoire. Griselidis pleure la perte de son fils dans un expressif *lamento* en *fa dièse mineur*. P. 177, m. 13 et suiv., le motif de sainte Agnès est déroulé par le hautbois. Agenouillée devant le triptyque qui contient la statue de la sainte, la marquise la supplie de lui rendre Loys. Mais, tout à coup, elle recule terrifiée. Elle vient d'ouvrir le triptyque : la statue n'y est plus ! Bertrade introduit dans la salle un vieillard qui désire parler à Griselidis. C'est encore le diable sous un nouveau déguisement. Il déclare à la marquise que son enfant a été volé par des pirates dont le chef est amoureux d'elle. Il rendra Loys si elle veut aller à son bord lui donner un baiser. Griselidis refuse d'abord avec indignation, mais à la perspective de voir son fils pendu ou vendu comme esclave, elle se décide à partir, après avoir pris dans une panoplie un poignard et l'avoir trempé dans l'eau bénite, ce qui fait hurler le diable. Cette scène n'offre rien de particulièrement intéressant. Elle se développe, en sa plus grande partie, sur un thème qui fait sa première apparition p. 181 à l'*Assez Modéré*.

Le marquis entre. Il est sans armes ; son hautbert est tout entaillé de coups d'épée. Le silence qui règne dans le château l'inquiète. Retour du thème de la *Douleur*. Le diable s'avance. Il lui dit que la marquise, le croyant mort, s'apprête à le tromper, et, lui tendant un poignard, il l'engage à venger son honneur. A ce moment, Saluces aperçoit son anneau au doigt du vieillard. Il comprend alors qu'il a affaire au diable. Le motif signalé p. 181 revient plusieurs fois dans cette scène.

Le diable disparaît. Le marquis a encore un mouvement de doute : « S'il n'avait pas menti, lui, l'esprit du mensonge ! » Mais il le repousse vite. Le *lento* en *fa dièse mineur* : *A présent dans ta demeure...* est d'un bon sentiment. A l'*agitato* de la page 202, le thème de la *Douleur* revient encore. Tout à coup, le marquis aperçoit par la fenêtre Griselidis qui accourt. A la vue de sa femme, son cœur s'attendrit en quelques phrases pleines d'émotion.

A l'entrée de Griselidis, les bois et les cordes font entendre une phrase interrogative d'un bel effet. Les questions anxieuses du marquis et les réponses de sa femme sont expressivement et sobrement rendues. Finalement, Saluces tombe aux genoux de la marquise et lui avoue la faute qu'il a commise en voulant braver le diable qui, lui, a menti à tous les

deux. Grisolidis se jette dans les bras de son mari. Dans ces pages, il y a encore quelques bonnes choses, comme, par exemple, la phrase de Grisolidis : *Oui, laisse bien longtemps*, mais l'ensemble des pages 217, 218. est bien vulgaire.

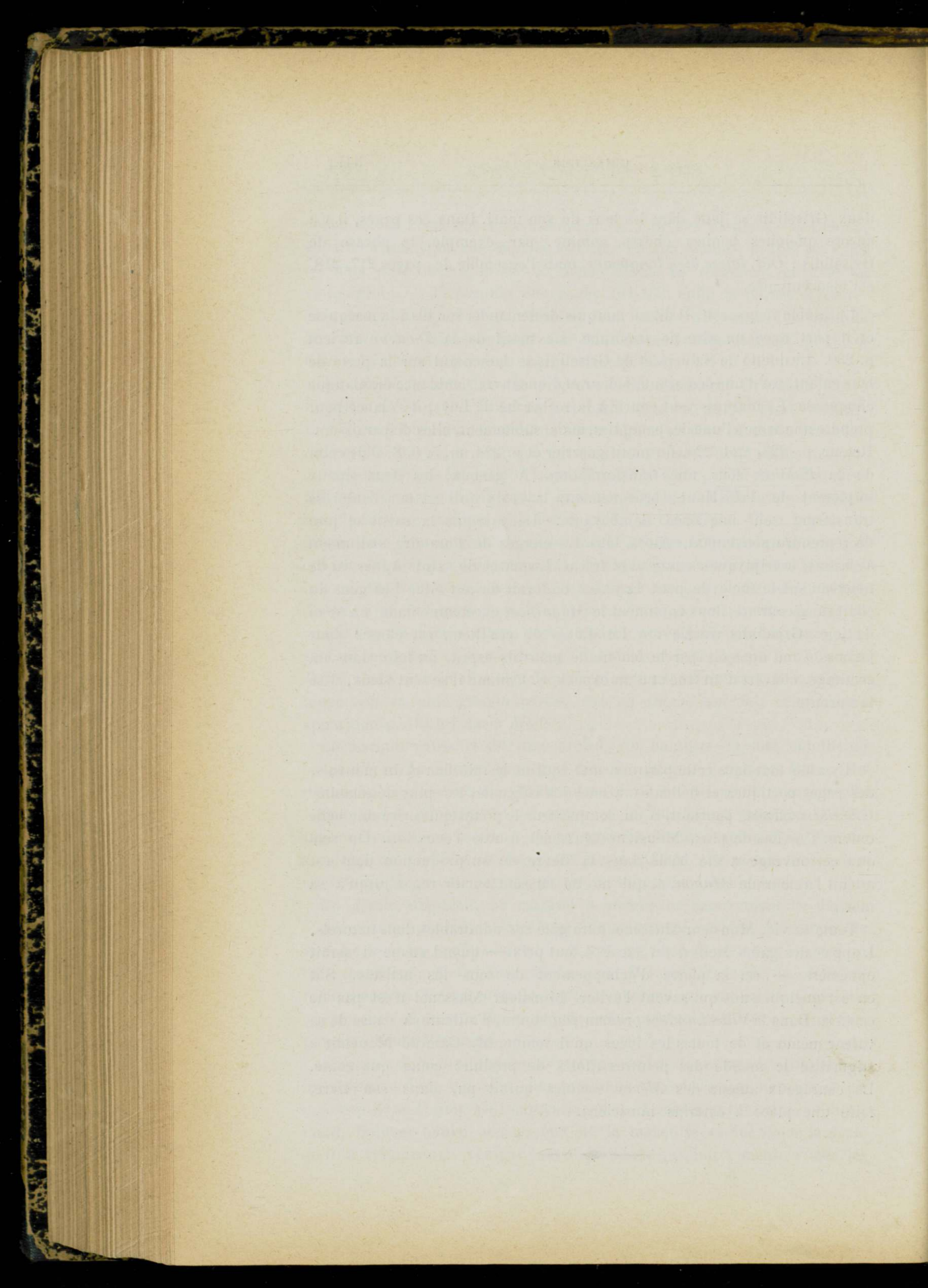
Le diable réapparaît. Il dit au marquis de demander son fils à la marquise et il part avec un rire de triomphe. Le motif de la *Douleur* revient p. 230. Le duetto de Saluces et de Grisolidis se lamentant sur la perte de leur enfant, est d'une écœurante fadeur et d'une invraisemblance dramatique choquante. Le marquis veut courir à la recherche de Loys, il s'élance pour prendre une arme à l'une des panoplies, mais, subitement, elles disparaissent. Retour, p. 223, 224, 225, du motif guerrier et p. 224, m. 5, 6, 8, 9 de celui de la *Fidélité* sous une transformation. A genoux, les deux époux implorent le Très-Haut; brusquement, la croix qui est sur l'autel se transforme en une épée flamboyante. Le marquis la saisit et jure de reprendre son enfant. Alors, tous les cierges de l'oratoire s'allument à la fois, le triptyque s'ouvre avec fracas. La statue de sainte Agnès est de nouveau sur le socle; le petit Loys est endormi devant elle. Les gens du château accourent; tous entonnent le *Magnificat* et, comme dans un élan de joie, Grisolidis s'écrie : « Le diable de ces lieux est chassé pour jamais » on aperçoit par le fenêtre le mauvais esprit, au loin, dans un ermitage, couvert d'un froc et d'un capuchon. Comme il se sent vieux, il se fait ermite.

*
* *

Il y a de tout dans cette partition mal équilibrée : du bon et du mauvais, des pages poétiques et délicates, à côté des vulgarités les plus détestables. *Grisolidis* offrait, pourtant, à un compositeur le prétexte d'écrire une belle œuvre. Une fois de plus, Monsieur Massenet a raté l'occasion. On sent que cet ouvrage a été bâclé dans la fièvre de surproduction dont est atteint l'auteur de *Manon*, et qui ne lui laissera aucun repos jusqu'à sa mort.

Toute sa vie, Monsieur Massenet aura gâté ses admirables dons naturels. L'appas des gains faciles, du succès à tout prix, — quand même il serait éphémère, — est la pierre d'achoppement de tous les artistes. S'il en est quelques-uns qui savent l'éviter, Monsieur Massenet n'est pas de ceux-là. Dans la *Ville-Lumière*, roman peu connu, d'ailleurs, à cause de sa valeur même et de toutes les idées qu'il remue, M. Camille Maclair a stigmatisé le monde des peintres affolés de produire coûte que coûte. Le courageux auteur des *Mères sociales* aurait pu, dans son livre, faire une place à certains musiciens.







LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME

(Théâtre de Monte-Carlo — Février 1902)

(Opéra-Comique — Mai 1904)

L'apparition du *Jongleur de Notre-Dame* à l'Opéra-Comique a été précédée d'une réclame intensive. Avant la première de « ce miracle », Monsieur Massenet, dans une série d'interviews d'une extraordinaire saveur, affirmait sa tendresse toute particulière pour cette œuvre qu'il estime l'une de ses meilleures. De plus, le valet de chambre de l'auteur déclarait à un rédacteur du *Temps*, qu'assistant à une répétition du *Jongleur*, « il avait été bouleversé. » Molière consultait sa servante ; l'auteur de *Manon* prend l'avis de son valet de chambre. Quand celui-ci applaudit une mélodie, son maître est satisfait : il est sûr qu'elle a chance de faire son chemin auprès du public et le public, on le sait, est la grande, pour ne pas dire l'unique préoccupation de Monsieur Massenet.

Le *Jongleur de Notre-Dame*, dont le livret a pour auteur M. Lena, — un nom jusqu'ici inconnu dans les lettres, — est tiré d'une vieille légende mise au jour par Gaston Paris, sous le titre du *Tombeor de Notre-Dame*. Anatole France, dans l'*Etui de Nacre*, écrivit, sur le même sujet, quelques pages vraiment délicieuses. On eut aimé à ce qu'il fut musicalement traité par César Franck. Mieux que tout autre, celui qu'on surnomma le Maître Angélique aurait su rendre la foi naïve de ce conte mystique. Il faut pourtant reconnaître que, dans le *Jongleur de Notre-Dame*, Monsieur Massenet s'est élevé à un niveau sensiblement supérieur à celui de la *Navarraise*, de *Sapho* et de *Cendrillon*. Il est de toute justice de le constater.

Après un prélude assez court, bâti, en sa majeure partie, sur le motif à

6/4 qui se fait entendre à l'arrivée du Jongleur, le rideau se lève sur la place de Cluny, à côté de l'abbaye. C'est le premier jour de mai. Tout le monde est en fête. Filles et garçons dansent gaiement la bergerette pendant que les marchands lancent leurs cris divers. Tout ce début est charmant, d'une grande fraîcheur, d'une distinction réelle. Mais voici qu'au loin retentit le son d'une vielle. Réapparition du motif du Prélude. Il est bon de remarquer qu'au lieu de la vielle ordinaire, Monsieur Massenet a employé la viole d'amour. Un jeune jongleur, pâle et maigre, entre sur la place. La foule se presse autour de lui. Jean commence son boniment, mais sa mine piteuse inspire peu les spectateurs qui se mettent à danser autour de lui une ronde ironique en chantant une ancienne chanson. Ce passage est, lui aussi, tout à fait réussi. Au *poco piu lento* de la page 27, il faut signaler, au cor anglais, aux bassons, aux seconds violons et aux altos, un motif qui semble s'appliquer à la *Jonglerie*. Il revient plusieurs fois dans les pages suivantes. Le pauvre diable recommence son boniment. Il offre de dire des chansons et il cite au public quelques titres alléchants, mais de mauvais plaisants les accueillent au fur et à mesure par des lazzi. Tout ce passage d'une franche gaieté peut compter, avec plus de droit que bien d'autres, parmi les meilleurs de l'ouvrage. Plusieurs personnes réclament une chanson à boire. Jean propose l'*Alleluia du Vin*. Tous acceptent. Le Jongleur se tourne humblement vers la statue de la Vierge qui surmonte le porche de l'abbaye et demande pardon à Marie de chanter une chanson sacrilège, mais il faut bien vivre et son ventre crie la faim. Il entonne la chanson dont le refrain, parodiant l'*Alleluia* liturgique, est repris par la foule. Ce morceau possède une certaine allure.

La porte du couvent s'ouvre devant le prieur qui chasse la foule et se met à admonester Jean de belle façon. Le jongleur tombe à genoux en demandant pardon. Le moine le menace de l'enfer et du diable. Terreur de Jean qui, comme foudroyé, s'affale à terre. Ce passage, qui verse dans la pure opérette, est accompagné par un thème que l'on trouve pour la première fois aux violons et aux altos, p. 61, m. 2, 3. En voyant les pleurs de Jean, le Prieur se dit qu'il peut conquérir cette âme à Dieu. Il lui promet le pardon de ses péchés si, abandonnant son immonde métier, il entre au couvent. Ces pages valent mieux que celles qui précèdent. Le *lento* du Prieur : *Un peu de foi...* ne manque pas d'onction. Le motif qui s'applique à la Vierge et à son culte apparaît p. 64, m. 10, 11, 12. Commencé par le violoncelle solo, continué par la clarinette, il persiste pendant tout le chant du Prieur. Jean hésite à accepter le conseil du moine. Certes, il aime Marie bien tendrement, mais renoncer à sa libre vie lui serre le cœur. Et le Jongleur entonne un hymne à la Liberté qui se déroule sur un thème d'une vulgarité alléchante pour le public comme Monsieur Massenet a le secret de savoir en trouver. Il faut pourtant, dans

ce fragment, citer l'invocation enthousiaste qui le commence et le termine *O liberté m'amie...*, les deux dernières mesures de la p. 69, la p. 70, les premières et les dernières mesures de la p. 71 et la p. 72, où passent certains souvenirs de *Werther*. Jean s'attendrit en regardant son humble bagage, ses balles, ses cerceaux, sa viole. Ce passage, où l'on retrouve le motif de la *Jonglerie*, est fort bien rendu. De nouveau, la voix du Prieur se fait sévère : que Jean aille donc mourir de faim, sans confession. Au couvent, il aurait trouvé le salut de son âme et celui de son corps. Il aurait mangé à sa faim, car, à part le carême, on se nourrit fort bien à l'abbaye. A ce moment, le cuisinier du couvent, le frère Boniface, arrive avec deux ânes, l'un chargé de fleurs, l'autre de victuailles et de bouteilles. A l'*andantino* de la p. 78, les hautbois et les clarinettes exposent un thème qui, très légèrement modifié, accompagne, aux pages suivantes, l'air du frère Boniface énumérant les belles et bonnes choses qu'il rapporte de sa quête. Cet air, qui est émaillé d'archaïques vocalises, fourmille d'amusants détails d'orchestre. Dans l'intérieur de l'abbaye, on entend la voix des moines qui récitent le *Benedicite*. « A table ! » s'écrie le Prieur, et il fait à Jean un geste d'invitation. Celui-ci, cédant à la tentation des bons repas monacaux, se met à suivre le Prieur et Boniface comme entraîné par le parfum des victuailles, mais il revient sur ses pas pour prendre ses instruments de travail pendant que le cor anglais, les basses et le cor murmurent le thème de la *Jonglerie*. La phrase de la *Vierge*, en valeurs augmentées, est ramenée par les cordes à la chute du rideau.

Le prélude du second acte débute par quelques mesures d'un caractère religieux, puis, p. 91, 92, un calme motif se développe aux clarinettes et aux premiers violons, peignant, avec assez de bonheur, la tranquille monotonie du cloître. Nous sommes, maintenant, dans la salle d'étude de l'abbaye où sont groupés plusieurs religieux et, parmi eux, un moine sculpteur, un moine peintre, un moine poète, un moine musicien. Ce dernier est occupé à faire répéter une hymne à la Vierge. Dans un coin, Jean se tient tout rêveur : il a engraisé. La cuisine est bonne au couvent et il s'en félicite. Mais il s'attriste de ne pouvoir célébrer Marie avec les autres moines. Hélas ! il ne sait pas le latin. Le Prieur arrive, accompagné par le thème conventuel et il interpelle Jean qui, seul, ne chante pas, lui, un ancien chanteur. Jean s'excuse. Il ne sait que « profanes chansons en vulgaire français ». Les moines se mettent à railler le jeune frère sur sa bonne mine et sur son air endormi. L'auteur a fait ici usage du thème de la chanson populaire : *Frère Jacques, dormez-vous*. L'ancien jongleur reconnaît son indignité en un *andante* à 5/4 qui est l'une des bonnes choses de la partition.

En effet, il ne « sait rien qu'au réfectoire, boire et manger, manger et boire », et tous les moines répètent cette phrase comme un refrain moqueur.

Jean rougit en pensant que, dans ce couvent, où tous sont occupés à glorifier la Mère de Dieu, lui seul ne travaille pas en son honneur. Il vaut mieux qu'il parte et reprenne son ancien métier. Le motif qui s'applique à la *Jonglerie*, revient encore p. 111, au 12/8. « Piteux état ! s'écrie le moine sculpteur ; deviens plutôt mon élève. » Successivement, le peintre, le poète, le musicien, proposent à Jean de lui enseigner l'art qu'ils cultivent. Ils lui en font le panégyrique et arrivent bientôt à se disputer. Les différents couplets des moines en l'honneur de leur art préféré, sauf celui consacré à la Musique, qui est d'une assez jolie idée mélodique et d'une charmante orchestration, n'ont guère inspiré le compositeur. Les violoncelles déroulent le motif de la *Vierge*, quand le peintre désigne le tableau qu'il vient d'achever. Le petit ensemble de la dispute est très habilement traité. Le prieur met le holà. Il ordonne à tous les moines de s'embrasser et de le suivre à la chapelle. Réapparition du motif conventuel.

Jean, resté seul, avec le frère Boniface, se désespère de n'avoir rien à offrir à la Vierge, en ce jour de fête. Le bon frère le console : « Ce sont tous des orgueilleux, ceux-là, et le Paradis n'est pas pour eux. » Lui, en cuisinant de bons plats, estime faire œuvre tout aussi méritoire que les Pères avec tous leurs travaux. Ce fragment est rendu avec légèreté et esprit. Pour consoler Jean tout à fait, Boniface lui raconte une naïve légende, celle de l'humble sauge qui offrit un asile dans sa corolle à l'enfant Jésus, poursuivi par les soldats d'Hérode, alors que la superbe rose avait, elle, refusé de s'ouvrir. Sur cette donnée, Monsieur Massenet a écrit une mélodie douceâtre et sans la moindre originalité, qui a vite fait de conquérir, d'ailleurs, par ses défauts mêmes, la faveur du public. Deux thèmes s'affirment dans ces pages : le premier, p. 132, m. 1, au cor anglais et aux violoncelles, accompagne tout le début de la légende ; le second, un banal 6/8, exposé par la clarinette à l'*andante* de la page 131, s'applique à la *Sauge*. Le motif apparu au 1^{er} acte, à l'entrée de Boniface, revient p. 141. La légende narrée par le cuisinier, a été pour Jean un trait de lumière et, pendant que le hautbois murmure la phrase de la *Sauge*, il se dit que la Vierge n'est pas fière et qu'un berger, un Jongleur, valent à ses yeux un roi. S'il osait, il honorerait Marie selon ses moyens. Une invocation, dont la musique rend assez imparfaitement l'ardeur des paroles, s'échappe des lèvres de Jean et le rideau tombe sur les religieux accords du prélude du second acte.

Un entr'acte se déroulant sur le thème de la *Sauge*, puis sur celui de la *Vierge*, et instrumenté d'une exquise façon, sépare le second acte du troisième qui se passe dans la chapelle de l'abbaye où a été déposé le tableau de la Mère du Christ. Les moines achèvent de chanter l'hymne à la répétition de laquelle nous avons assisté au début de l'acte précédent, puis ils s'éloignent. Seul, le moine peintre reste en contemplation devant

son œuvre. Entendant du bruit, il se dissimule derrière un pilier. Jean arrive à pas de loup portant sa besace et sa vielle. Après une courte prière à Marie, il se dépouille de sa robe de moine et apparaît dans son surcot de Jongleur. Saisissant sa vielle, il en tire ensuite les mêmes accords qui, au 1^{er} acte, ont annoncé sa venue. Le moine peintre, scandalisé, court avertir le prieur. Jean fait son boniment, puis se met à chanter une chanson de guerre ; il commence ensuite une romance d'amour soulignée par un assez gracieux dessin du hautbois et des flûtes, mais sa mémoire infidèle le force à s'arrêter. Il s'attaque alors à la pastourelle de *Robin et Marion*, fort joliment accompagnée au début par la petite flûte, les hautbois et les clarinettes.

Mais voici le prieur qui survient avec Boniface. Indigné, le moine veut s'élancer sur Jean, mais le frère cuisinier le retient.

Jean, qui a épuisé son répertoire de chanteur, s'adressant naïvement à la Vierge, lui propose alors de danser en son honneur et il attaque une bourrée. Successivement arrivent d'autres moines. Cependant la danse de Jean s'accélère et, bientôt, il tombe épuisé aux pieds du tableau de la Vierge. Les moines s'écrient : *Mort au sacrilège* et vont s'élancer sur lui, mais le frère Boniface s'interpose encore. Il leur montre le tableau qui brille d'une lueur surnaturelle et la main de Marie qui se tend vers Jean. Dans les airs, passent des voix d'anges. Le prieur s'incline devant le Jongleur qui se relève tout effrayé. Une transformation du thème conventuel est à signaler p. 187, m. 1 et suiv.

Jean, simplement, demande ce qui lui vaut de tels honneurs. Il ne voit rien. Mais alors, se détachant des mains de la Vierge, l'auréole des bienheureux vient briller sur la tête de l'humble serviteur de Marie qui défaillit, tandis que le cor anglais amène une altération du thème de la *Sauge*. De nouveaux chœurs d'anges se font entendre et Jean expire de bonheur après avoir chanté une prière, soutenue par le motif de la Vierge. *Heureux les simples car ils verront Dieu*, proclame le prieur et le rideau tombe.

Toute cette fin, à partir de la p. 182 est totalement manquée. Il est vraiment fâcheux que le passage capital de l'œuvre soit celui qui ait le moins bien inspiré Monsieur Massenet. Aucune émotion vraie, spontanée, aucun sentiment religieux, ou même simplement mystique, ne vivifient ces pages où Jean, parfois, s'exprime avec les mêmes accents que le berger Alain célébrant Grisélidis dans l'opéra de ce nom (voir p. 198, m. 4). Les chœurs d'anges n'ont rien de céleste. Ils sont, au contraire, d'une lamentable platitude. Mais la mise en scène de M. Albert Carré est délicieuse et touchante. On reste sous le charme de ce qu'on voit sinon sous celui de ce qu'on entend.



Le *Jongleur de Notre-Dame* marquera une date dans l'œuvre si vaste et si inégal de Monsieur Massenet en ce sens qu'il ne contient aucun rôle de femme. Il a plu au chancre attiré de toutes les courtisanes, d'écrire un opéra où l'amour ne jouerait aucun rôle et, comme son talent est d'une rare souplesse, il a réussi à décrocher un nouveau succès. L'auteur connaît son public sur le bout du doigt, il sait exactement la dose d'art qu'il peut supporter et il a bien soin de ne pas lui en donner davantage.

Si le dernier opéra de Monsieur Massenet, — j'entends dernier par ordre de date, car l'infatigable compositeur, vrai Ponson du Terrail lyrique, annonce déjà deux nouveaux ouvrages pour la saison prochaine, — n'est pas une de ces partitions d'une originalité captivante, d'une envolée géniale, si les louanges bénévoles de certains critiques et les applaudissements d'un public qui se laisse prendre moins par la qualité du produit que par la marque de fabrique qu'il porte, paraissent quelque peu exagérés, si cette œuvre, quoi qu'en disent quelques-uns, est bien au-dessous de *Manon*, de *Werther* et même d'*Hérodiade*, il est juste de reconnaître, néanmoins, que le *Jongleur de Notre-Dame* contient des passages fort réussis. Le premier acte me paraît le meilleur. Le second possède, lui aussi, quelques pages de valeur ; mais le troisième est complètement vide. Ici, l'habileté seule était insuffisante : il fallait quelque chose de plus. Or, dans tout le dénouement, la musique ne s'élève pas au-dessus des procédés habituels de Monsieur Massenet. Toute l'œuvre est orchestrée avec finesse et quelquefois avec esprit. Par contre, la trame symphonique est assez lâche ; les motifs ne se transforment guère, ne se développent jamais. Toute polyphonie est soigneusement écartée de cette partition qui manque vraiment un peu trop de « dessous ». Tout y est uniquement, exclusivement extérieur.

Le *Jongleur de Notre-Dame* sera, on peut en être sûr, une œuvre « d'excellent rapport ». Si Monsieur Massenet n'est pas le plus grand des compositeurs français, il est de tous, celui qui « fait le plus d'argent ». Nul ne songera à lui dénier jamais ce titre de gloire.





LA REINE FIAMMETTE

(Opéra-Comique — Décembre 1903)

Le livret de la *Reine Fiammette* a été tiré par M. Catulle Mendès de son drame du même nom, joué, jadis, au Théâtre Libre, puis repris, à l'Odéon, en 1898. Il met en scène une aventure d'amour et de sang qui nous reporte aux plus beaux temps du romantisme. Baisers, poignard, cardinal, conspirateurs, clair de lune, bohémienne, moines, courtisanes, hache, bourreau, rien ne manque à cette sauce confectionnée au goût de 1830. Heureusement que la perfection du vers, la magie du style de M. Catulle Mendès rachètent la faiblesse d'une intrigue dont la complication semblait devoir être un sérieux obstacle à la transformation de l'œuvre en poème d'opéra.

Le sujet de la *Reine Fiammette*, entièrement de fantaisie, ne repose sur aucune donnée historique, constatons-le immédiatement. La scène se passe en Italie, à Bologne et dans ses environs, en plein XVI^e siècle. Au premier acte, le décor représente la cour d'une auberge dans la campagne de Bologne. Les flûtes font entendre, p. 1, m. 25 et suiv., le thème de la *Barcarolle* qui sera chantée plus loin. Dans la cour, l'hôtelier Lucagnolo fredonne en cueillant des raisins dorés. Page 5, à l'*allegro giocoso*, signalons une jolie phrase de violon solo qui reviendra plusieurs fois dans le courant de l'œuvre. Arrive un pèlerin qui, après quelques questions ayant pour but unique de fixer le public sur le lieu de l'action, demande à l'aubergiste si un jeune clerc vêtu de noir n'est pas arrivé la veille. Lucagnolo ayant répondu affirmativement, se met à faire le portrait du jeune homme,

« fier comme un condottiere et doux comme une vierge », pendant que les bois, p. 7, dernière mesure, et p. 8, m. 1 et suiv., exposent le motif de *Danielo*. Le pèlerin donne à Lucagnolo l'ordre de chanter et il entre dans une sorte de petite chambre pour s'assurer si l'on entend de là les conversations. Tout cela n'est, d'ailleurs, qu'un prétexte pour nous faire entendre en trio la chanson fredonnée au lever du rideau. Elle ne manque pas d'un certain agrément et est spirituellement traitée, mais c'est un pur hors-d'œuvre, amené d'une façon par trop arbitraire. Le pèlerin sort de la chambre et il congédie l'hôtelier et ses acolytes à la vue d'un élégant seigneur qui arrive. Celui-ci n'est autre que Giorgio d'Ast, mari de la reine Orlanda, qui règne à Bologne et que l'on a surnommée Fiammette. Le mystérieux pèlerin, après avoir fait connaître à Giorgio qu'il lui a donné rendez-vous, lui demande quel est, à l'heure actuelle, le plus puissant des hommes après le Pape et l'Empereur. « Ma foi, répond le mari de la reine, c'est le cardinal neveu, César Sforza. » — « C'est moi », répond simplement le pèlerin en élevant la main gauche où brille l'anneau cardinalice. Ce dialogue se déroule sur un thème qui apparaît, p. 15, m. 2 et suiv., au cor anglais et aux altos. Au *moderato* de la p. 17 surgit aux cors le *leitmotif* très caractéristique du *Cardinal*. Sforza invite Giorgio d'Ast à s'asseoir et il commence un interminable récit, nécessaire évidemment à l'exposition de la pièce, mais qui montre, par là même, combien celle-ci est, en réalité, d'essence peu musicale. Le cardinal fait part à son interlocuteur des projets du Pape et des siens de réunir, sous l'unique autorité de Rome, les différentes villes d'Italie. Bologne surtout les attire, Bologne où règne une reine-enfant, amoureuse et frivole et qui, dit-on, penche vers la doctrine de Luther. Ce récit ne manque pas d'un certain caractère. Le début est soutenu par une sombre phrase des bassons. Le thème du *Cardinal* revient p. 20 et 23. Le joli motif, spécial à Fiammette, se rencontre pour la première fois à la flûte, p. 21, m. 2 et suiv. Giorgio interrompt le cardinal en lui demandant d'un air détaché s'il croit que le vieux Cimabue est supérieur au divin Raphaël ? Il lui déclare que la politique lui importe peu, que, seul, l'art le préoccupe. Ce passage est vraiment délicieux. Un motif, qui se trouve d'abord au chant, p. 24, m. 5, 6, 7, silhouette la figure féline et corrompue de l'aventurier élégant qu'est Giorgio d'Ast. « Tu mens, affirme le cardinal. Je te connais. Tu hais ta femme qui t'a pris obscur et t'éleva jusqu'à elle dans un jour de fantaisie. » La petite flamme va s'éteindre. Que Giorgio consente à être neutre et Sforza le placera sur le trône à la place d'Orlanda.

Sur la rivière qui serpente dans la vallée, montent, tout là-bas, des voix de femmes chantant la *barcarolle* dont le motif a été esquissé au lever du rideau. Le cardinal entraîne le mari de la reine dans la petite chambre, au moment où un groupe de jolies filles et de jeunes seigneurs font irruption

dans la cour. Scène de galanterie qui n'est encore qu'un simple et inutile hors-d'œuvre, déparé par une prosodie déplorable. Voyez, par exemple, p. 34, m. 8 et suiv., la déclaration de Castiglione à Angelica et la phrase, qui suit, de Pantasilée.

Les courtisanes font les coquettes et fuient pour se faire poursuivre. Les seigneurs s'en gardent bien. Ils ont provoqué ce départ pour rester seuls.

Les trompettes, les trombones et le tuba ramènent le thème *cardinalice*. Sforza s'avance et il s'abouche avec toute cette bande qui conspire contre la reine. Celle-ci, pour quelque temps, est au couvent d'Assise, mais elle doit revenir à Bologne le sixième jour d'avril. Tout sera prêt alors. Il ne reste plus qu'à trouver l'homme résolu à frapper et décidé à mourir inconnu. « J'ai cet homme », déclare le cardinal. Et il appelle Danielo. Le thème personnel à celui-ci retentit à la clarinette, puis au hautbois. Tout vêtu de noir, un jeune clerc paraît alors. Le cardinal lui apprend que l'heure est venue de se dévouer jusqu'à la mort à la tâche pour laquelle il l'a élevé et, comme l'un des conjurés émet un doute, Sforza ordonne à Danielo de raconter à tous quel lien l'attache à son devoir. Le jeune homme narre alors sa vie. Orphelin, il vivait avec son frère, courant librement les routes. Un beau jour qu'il s'était endormi avec lui sur le bord d'un chemin, des hommes survinrent et enlevèrent son frère. Danielo le chercha vainement partout. Il ne put le retrouver. Un jour, désespéré, il tomba devant la porte d'un couvent ; il y trouva un refuge et le calme, sinon l'oubli. Il est prêt à mourir, s'il le faut, pour Dieu et pour son Eglise. Ce passage contient parfois des détails intéressants, mais il est d'une longueur exagérée. Le début me paraît être ce qu'il y a de mieux réussi. Dans tout le commencement de cette scène on réentend le motif de *Danielo* qui, p. 47, m. 1 et suiv., subit aux flûtes une transformation. Page 49, m. 46, 47, un bref motif exprime l'*Effroi* du jeune homme quand il revoit en pensée l'enlèvement de son frère. Il revient à l'*allegro* de la page 65, en valeurs diminuées. Le thème du *Cardinal* reparait p. 54 au *Lento*. Sforza tend un poignard à Danielo, pendant que passe aux cordes un sombre trait qui semble se rapporter au *Meurtre* ; on le réentend un peu plus loin page 67, m. 11 et suiv. Il s'agit de frapper, dans son palais, une reine hérétique qui ose affronter la sainte Eglise Romaine. Le jeune homme recule. Jamais il ne tuera une femme. « Pourquoi ? demande Sforza. Tout acte est bon lorsque Dieu le réclame. » « Parce que j'aime une femme », réplique Danielo, alors qu'une flûte, un hautbois, une clarinette et les violons font entendre une importante transformation du *leitmotiv* de *Fiammette*. Et, avec une naïveté invraisemblable, il se met à raconter qu'il est tombé amoureux d'une jeune fille aperçue à la fenêtre d'un couvent. Il n'oserait frapper une femme qui, peut-être, ressemblerait à sa jolie

inconnue. Page 62, m. 18 et suiv., et p. 63, m. 1 et suiv., nouvelle et très intéressante transformation du thème de *Fiammette*. Pour décider Danielo, le cardinal — son motif revient encore ici, — lui déclare que c'est la reine Orlanda qui a fait enlever son frère et l'a fait assassiner ensuite, sa fantaisie passée. Oh ! alors, Danielo frappera sans pitié, au jour indiqué, le sixième d'avril. Et, saisissant le poignard, il part en courant.

Les courtisanes reviennent les bras chargés de fleurs. Trois des seigneurs leur chantent une sorte de petit madrigal, puis tous s'éloignent. Sforza rouvre la porte de la chambrette et fait sortir Giorgio qui, de là, a tout entendu, et il lui demande sa réponse. Celui-ci la lui donne hypocritement. « Vous serez roi », lui assure le cardinal qui s'en va à son tour. Fréquents retours du motif de *Giorgio*. Resté seul, ce dernier chante, au clair de lune, une délicate rêverie, d'un grand sentiment poétique. Au loin, une voix reprend, sur la rivière, le motif de la *barcarolle*, puis le rideau tombe. Toute cette fin est exquise. C'est certainement ce que le premier acte, si embarrassé de hors-d'œuvre, si ralenti par une exposition aussi peu favorable à la musique que possible, contient de meilleur.

Le second acte nous transporte dans une salle au couvent d'Assise où Orlanda-Fiammette, sous le nom d'Hélène, effectue une retraite toute fantaisiste. La reine fait, en ce moment, la lecture à un groupe de jeunes religieuses. Elle est en train de leur lire un sonnet de Pétrarque qui a inspiré à M. Xavier Leroux une charmante et fine mélodie. Toutes les jeunes filles babillent entre elles. Le musicien a rendu leur caquetage de spirituelle façon. Les nonnettes interrogent Hélène, qu'elles savent vivre à la cour, et lui parlent de la reine. « On dit qu'elle me ressemble », répond cette dernière, et elle fait d'elle-même un délicieux portrait. Une phrase déroulée par les violons, p. 87, à l'*allegretto*, revient plusieurs fois, dans cette scène, où reparaît aussi le motif de *Fiammette* sous deux modifications : la première, p. 90, m. 13, 14 ; la seconde, même page, dernière mesure, et p. 91, m. 1 et suiv. Et comme Hélène avoue, en des phrases vraiment fort jolies, le goût de la reine pour la danse, elle se met à danser pour instruire les jeunes religieuses. Tout à coup, paraît la supérieure. L'orchestre quitte aussitôt ses rythmes légers pour faire entendre de religieux accents. Tout le monde s'abîme en des airs confits. Orlanda reprend la leçon aussitôt la mère Agramante disparue, mais celle-ci n'avait fait qu'une fausse sortie. Elle revient et, tout indignée, renvoie les sœurs à leurs cellules. Tout ceci est, en somme, de la véritable opérette, mais traitée d'une remarquable façon.

Restée avec la reine, la supérieure lui fait des reproches. Fiammette lui réplique d'un ton léger. Il se passe bien d'autres choses dans son couvent :

un homme y pénètre toutes les nuits. Protestations de la Mère Agramante. Orlanda l'entraîne près de la fenêtre et lui dit de regarder. A son grand scandale, la religieuse assiste à l'entrée d'un jeune homme dans les jardins de la communauté. « C'est un voleur ! » s'écrie la bonne Mère. « Non, un amant ! » répond tranquillement la reine. « Mais c'est abominable ! » « Incontestablement ! » concède la jeune femme. L'épouvante de la supérieure est à son comble quand elle voit Fiammette se mettre à faire un signal. Elle s'enfuit. Signalons p. 107, m. 30, 31, 32, à la clarinette, l'embryon du motif appelé à caractériser l'*Amour de Daniello*. Même page, m. 39 et suiv., le hautbois murmure un petit thème d'une gaieté railleuse qui revient à la fin de la scène. Daniello pousse, du dehors, l'un des battants du vitrail et se glisse dans la salle qu'éclairent, seuls, les reflets de la lune. Le motif d'*Amour* reparait, alors, dans tout son développement à la clarinette. C'est une phrase chaleureuse, d'une belle venue. Long duo d'amour d'une passion débordante et communicative. Mais Daniello doit quitter Orlanda pour toujours. Un devoir impérieux le lui commande. Il a un rendez-vous auquel il ne peut manquer, pour le sixième jour d'avril. Fiammette lui répond qu'ils ont encore le temps d'aimer. Quand viendra l'heure, elle lui promet de le laisser aller. Ils partent ensemble cacher leur bonheur dans une petite maison qu'Hélène — Daniello ne connaît la reine que sous ce nom — possède au fond des bois. Au motif de l'*Amour de Daniello*, qui reparait à chaque instant au cours de ce duo, vient se joindre un nouveau thème semblant se rapporter, lui, à la *Passion d'Orlanda*. On le trouve, pour la première fois, p. 122, m. 1 et suiv., à la clarinette. Même page, m. 5, il subit une transformation. P. 114, m. 5 et suiv., d'abord à l'alto solo, ensuite au hautbois, puis à la flûte surgit un thème très pénétrant, d'une allure quelque peu gounodienne, qui reviendra plusieurs fois par la suite. On peut lui donner le nom de thème de l'*Extase*. Le motif de Fiammette fait p. 126 deux réapparitions. La phrase de l'*Effroi* reparait p. 115, m. 13 et suiv., p. 120, à l'*allegro*, et p. 121, m. 10 et suiv., quelque peu modifiée. Sous le rapport vocal, les passages les plus saillants sont : la phrase de Daniello : *Parmi le songe épars... bâti sur le thème d'Amour* ; le gracieux *moderato* d'Orlanda : *La fleur sauvage fraîche éclore...* ; enfin la phrase de cette dernière : *L'ombre est claire et tu connais la route*. Un entr'acte construit sur le motif d'*Amour* et sur le motif signalé p. 114, — page brillante et qui n'est pas sans évoquer le souvenir de certain fragment célèbre d'*Esclarmonde*, — sépare ce second acte, peut-être, le plus complet de l'ouvrage, du troisième (1).

(1) Cet entr'acte se supprime. La partition d'orchestre gravée ne le contient même pas. La chose est regrettable, car c'est un morceau de réelle valeur.

Celui-ci se passe dans une chambre de la petite villa où Fiammette a amené Danielo. Un court prélude nous fait faire connaissance avec le motif d'une enlaçante berceuse qu'Orlanda chantera, tout à l'heure, à son amant. Il est, ici, confié aux premiers violons *pianissimo*. Danielo repose près de sa maîtresse. Au loin, sous la feuillée, retentissent des sonneries de cors, puis s'élève, chanté par les soprani et les contralti seulement, un assez banal chœur de chasseurs. Orlanda craint que ce bruit ne réveille Danielo et elle envoie sa suivante faire cesser les chants. Danielo ouvre les yeux et, tout à coup, il se rappelle que cette aurore est celle du sixième jour d'avril. Il veut partir. Orlanda cherche en vain à lui arracher le secret terrible qui le force à la quitter. Elle lui assure pourtant si bien qu'on n'est seulement qu'au cinquième jour que Danielo se laisse convaincre et qu'il se rendort dans les bras de celle dont il ignore toujours la véritable qualité. Les motifs de *Fiammette*, en sa forme augmentée, et de la *Passion d'Orlanda* se retrouvent dans cette scène. Le bel *allegro appassionato* : *Dans le matin heureux et dans les nuits meilleures...* est bâti sur ce dernier. Le passage le plus remarquable de cette scène est la berceuse dont le motif était apparu déjà dans le prélude de cet acte : *Pour avoir veillé, tes chers yeux las...*

Chiarina, la suivante, entre vivement et annonce à la reine qu'une femme demande avec instance à lui parler. Orlanda refuse, mais la femme force la porte. C'est Pantasilée, l'une des courtisanes du premier acte. Son amant, l'un des conjurés, a bavardé et elle vient tout raconter à la reine. Quand celle-ci apprend que le jour choisi pour son assassinat est le sixième jour d'avril, un doute affreux lui entre dans le cœur. Pantasilée assure ne pas connaître le nom de l'assassin choisi, mais elle l'a vu s'enfuir de l'auberge où les conjurés étaient réunis. Elle le reconnaîtrait. Fiammette l'amène près du lit et écarte les rideaux. « C'est lui ! » murmure la fille que la reine congédie immédiatement. Un nouveau thème revient continuellement dans cette scène dramatique. Il semble être spécial à Pantasilée, car on ne le retrouve plus ensuite. Il apparaît pour la première fois, p. 148, m. 1 (1), et il subit deux transformations : la première, même page, m. 10 ; la seconde, p. 150, à l'*accelerando* (2). Le motif de *Danielo* reparait sous deux formes, p. 154 (3).

Debout devant son amant endormi, Orlanda médite amèrement et se laisse gagner par la colère. Ce long fragment est bien rendu. Danielo se réveille

(1) Il vient de paraître une nouvelle édition de la *Reine Fiammette*. La suppression de certains passages a eu pour résultat d'amener un remaniement dans la pagination à partir de la p. 130. Nouvelle édition : p. 144.

(2) Nouvelle édition, p. 144, 146.

(3) *Idem* : p. 150.

en murmurant amoureusement le nom d'Hélène. La reine se reprend : elle était folle ! Danielo ignore son vrai nom ; il ne sait pas que c'est elle qu'il doit frapper. Après une nouvelle scène d'amour elle lui avoue qu'elle l'a trompé et que c'est aujourd'hui le sixième jour d'avril. Danielo pousse un cri. Pourvu qu'il ne soit pas trop tard. Il s'élance au dehors. Orlanda le rappelle. « *Tiens, lui dit-elle, tu oublies ton poignard.* » Après une courte étreinte, il s'enfuit. La reine appelle Chiarina et lui ordonne de préparer le départ : il faut qu'elle soit à Bologne le soir même. Et comme la suivante lui demande pourquoi : « *Pour être assassinée* » répond la reine en éclatant de rire. Le rideau tombe sur ce mot sous lequel éclate *f.f.* aux bois, moins les bassons, et aux violons le thème de *Fiammette* sous sa forme primitive. Le même motif revient, dans le courant de la scène, sous cette forme et sous celle augmentée. Le motif d'*Amour* reparait aussi plusieurs fois ; il subit p. 171, m. 12 et suiv. (1) une modification. Même page, m. 9, retour du motif de l'*Effroi*. Le *moderato* de Danielo « *Adieu, baisers, délices !* » vaut la peine d'être cité particulièrement.

Le quatrième acte est divisé en deux tableaux. Le premier se déroule dans les jardins du palais de Bologne où les trois folles de la reine, Violine, Viola et Violette s'amuse en chantant. Encore un hors d'œuvre, fort gracieux, il est vrai. Il faut signaler surtout les couplets des pages 183, 184, 185, 186 (2), d'une élégante ligne mélodique. Giorgio d'Ast arrive ; l'ambition le dévore, mais il hésite pourtant à laisser commettre le crime. Ce monologue assez bien traité est soutenu par le motif personnel du mari de la reine et par une phrase déjà signalée p. 18.

Fiammette entre avec un nombreux cortège qui la salue par la phrase des folles, reprise en chœur : *La fleur qui manquait au joli bouquet*. La plus grande partie de cette scène se déroule sur un très joli thème qui se présente aux flûtes et aux clarinettes p. 192 (3), m. 1 et suiv. A voir sa femme si délicieusement belle, d'Ast se décide à empêcher le meurtre, il ordonne de fermer les portes car un danger menace la reine. Mais celle-ci arrête Giorgio. En quelques mots, elle le prévient qu'elle est au courant de tout et elle lui déclare qu'elle l'exile. Furieux, l'aventurier laisse alors faire le destin. Retour du motif de *Fiammette*. De gracieuses danses commencent. Pendant qu'elles se déroulent, Danielo apparaît au haut d'un escalier de marbre. Son motif passe au basson et au violoncelle solo. Le jeune homme approche peu à peu : Chiarina dit tous ses mouvements à l'oreille d'Orlanda. Arrivé derrière la reine, Danielo lève son poignard pour frapper. Elle se retourne. Stupéfait, Danielo recule, pendant qu'e

(1) Nouvelle édition, p. 167.

(2) *Idem* : p. 179, 180, 181, 182.

(3) *Idem* : p. 187.

reparaît le motif de la *Berceuse*, de l'acte précédent. Page 211, m. 12 et suiv. (1), transformation du thème de *Fiammette*.

Le second tableau se passe dans une salle du Palais. Chiarina apprend à Orlanda que le cardinal a fait saisir Danielo et qu'il l'a déferé au tribunal des Franciscains. C'est la mort pour lui. Arrive Giorgio d'Ast. Il apporte la grâce de Danielo, mais à une condition : c'est qu'Orlanda signera un acte d'abdication. Fiammette se révolte d'abord, mais l'amour l'emporte sur l'orgueil et elle finit par consentir pour sauver Danielo. Le motif de *Giorgio* retentit à plusieurs reprises dans cette scène, à la fin de laquelle p. 220, m. 8 et suiv. (2), il revient traité en augmentation. Orlanda, restée seule, songe à sa grandeur évanouie. Elle n'est plus qu'une femme, à présent. Mélodie d'une courbe exquise qui se déroule sur un thème d'une expressive mélancolie apparu au cor anglais p. 221, m. 1, 2, 3 (3), et qui revient p. 223 (4) en valeurs diminuées. Les folles entrent et la reine, en une page charmante aussi, leur fait part de sa déchéance. On retrouve au *moderato* de la p. 226 (5) la phrase signalée p. 192 (6) à l'entrée du cortège.

Au dehors passe une troupe de zingari qui chantent une pittoresque chanson bohème. Orlanda se penche à la fenêtre et leur jette, une à une, les perles de sa couronne. Tout ce passage où reparaît en augmentation le thème de *Fiammette* est des mieux réussis. Le cardinal entre avec des moines. Ceux-ci se saisissent de la reine et l'entraînent.

Le drame se dénoue au couvent d'Assise dans cette même salle qui a vu, jadis, l'éclosion des amours d'Orlanda et de Danielo et qui, maintenant, sert de prison à la reine. Dans la chapelle voisine, s'élèvent les graves accents de l'orgue. Quand Fiammette entre, le cor anglais ramène la phrase mélancolique qui, à l'acte précédent, accompagne la rêverie de la souveraine déchue. Celle-ci murmure un fragment du sonnet de Pétrarque. Un moine vient lire la sentence qui la condamne à mort comme sectatrice de Luther. Orlanda reste seule avec sa suivante. Celle-ci lui annonce que Danielo va venir, mais qu'il a prononcé ses vœux. Il est moine à présent. Qu'importe à Fiammette, pourvu qu'avant de mourir, elle revoie son amant. Un thème qui surgit aux violons, à *l'allegro* de la p. 237 (7), souligne l'impatience d'Orlanda. Les motifs de *Fiammette* et de *Danielo*

(1) Nouvelle édition : p. 206 m. 12 et suiv.

(2) *Idem* : p. 216, m. 8 et suiv.

(3) *Idem* : p. 217, m. 1, 2, 3.

(4) *Idem* : p. 219.

(5) *Idem* : p. 222.

(6) *Idem* : p. 187.

(7) *Idem* : p. 233.

réapparaissent. Daniello arrive et arrête, de prime abord, l'élan passionné de la jeune femme. Ce n'est que comme prêtre qu'il peut l'écouter. Orlanda consent alors à se confesser et elle ne fait que des aveux sans grande importance. Daniello veut alors lui arracher celui de l'assassinat de son frère. Fiammette se révolte et elle jure qu'elle ne sait ce que cela veut dire. Les yeux de Daniello se dessillent. Il comprend la ruse du cardinal et il tombe dans les bras d'Orlanda en lui demandant pardon. Nouveau duo entièrement bâti avec des phrases déjà entendues aux actes précédents. Le motif de *Daniello* subit p. 240 (1), m. 17 et suiv. une légère modification et celui de *Fiammette* une transformation importante p. 241 (2), m. 1 et suiv. A l'*allegro appassionato* de la p. 246 (3), le thème de l'*Amour* revient modifié, enfin, au *moderato* de la p. 248 (4), le motif de la *Berceuse* est, de nouveau, entendu avec plaisir.

Les deux amants restent perdus dans leur embrassement. Au loin, retentissent des chants funèbres qui se rapprochent peu à peu. Orlanda sent la crainte s'emparer de son âme; elle ne veut pas mourir et elle supplie Daniello de la sauver. Hélas ! Il n'est aucun moyen de fuite. Passage sobrement et dramatiquement rendu. Le motif du *Cardinal* rugit aux bassons et aux trombones. Sforza s'avance avec un cortège de moines, de religieux, de seigneurs. Fiammette se traîne à ses pieds. Mais c'est en vain, il reste inflexible. Le thème du *Cardinal* revient, transformé, p. 261 (5), m. 16, 17. Daniello saisit une hache et se rue sur Sforza. On le désarme. Le cardinal n'est que légèrement blessé. Il condamne le jeune moine à mourir avec la femme qu'il aime. Persistance à l'orchestre du thème cardinalice. Tendrement enlacés, les deux amants marchent au supplice en chantant une vibrante mélodie, d'allure très italienne. L'œuvre se termine sur le motif d'*Amour*.

*
* *

M. Xavier Leroux, né d'un père français et d'une mère italienne, est franchement mélodiste. Chez lui, la mélodie naît spontanément, sans effort, et elle se développe de même. Une pareille abondance a, malheureusement, l'inconvénient de verser, quelquefois, dans la banalité et, d'un autre côté, de nuire souvent à la justesse de la prosodie. Il semble que le compositeur conçoive, par instants, ses mélodies sans se préoccuper aucunement des paroles, et qu'il applique ensuite, sans plus, la musique

(1) Nouvelle édition : p. 236, m. 17 et suiv.

(2) *Idem* : p. 237, m. 1 et suiv.

(3) *Idem* : p. 242.

(4) *Idem* : p. 244.

(5) *Idem* : p. 257, m. 16 et 17.

sur celles-ci. Cela amène les contre-sens prosodiques les plus regrettables, ayant pour effet, non seulement d'affaiblir l'expression du vers, mais encore d'en rendre la signification incompréhensible. C'est ainsi que telle phrase, jouée par un instrument, possède un tout autre relief que lorsqu'elle est vocalement traitée. Au cours de l'étude qu'on vient de lire, j'ai déjà signalé cette prosodie défectueuse. En voici encore un exemple :

Par monts et plaine —
Vos pages — de chasse au cor argentin —
Pour le — lancer du matin.

On pourrait en relever nombre d'autres. C'est là l'un des points faibles de la partition de M. Xavier Leroux et ce défaut prend encore plus d'importance par suite des vers de M. Catulle Mendès. Les musiciens collaborent beaucoup, en ce moment, avec ce dernier. Certes, M. Mendès est un poète de rare valeur, mais je ne crois pas que ses vers, si richement orfévres, soient très favorables à la musique. Les compositeurs pourraient bien se faire une étrange illusion en croyant soutenir leur inspiration au contact de ses rimes opulentes. Les vers de M. Catulle Mendès possèdent en eux leur musique propre, leur rythme particulier ; ils n'appellent nullement une autre musique. Bien plus, par leur essence même, ils ne laissent trop souvent, plus rien à dire au musicien.

Un autre défaut de la partition de M. Xavier Leroux est le manque d'une personnalité très accusée. Elève de Monsieur Massenet, — et l'un des plus brillants, — M. Leroux est resté, sans en avoir conscience, asservi à son maître. La plupart du temps, c'est du Massenet qu'il nous sert, du Massenet, il est vrai, un peu plus mâle, un peu plus violent, du Massenet aux harmonies plus recherchées, plus variées, à l'instrumentation plus savoureuse, moins superficielle, mais c'est du Massenet tout de même. Un musicien aussi bien doué que M. Xavier Leroux se doit à soi-même de se libérer définitivement de cette influence. L'auteur de la *Reine Fiammette* a assez de talent pour se créer une originalité propre.

Je terminerai avec les critiques en signalant l'abus de certaines formules, telles que les marches harmoniques ; en regrettant que les *leitmotive* subissent trop peu de transformations ; en constatant, enfin, dans tout l'ouvrage, un manque évident de ligne. L'impression d'ensemble est affaiblie, à chaque instant, par une foule de détails charmants, il est vrai, mais qui ne sont que des à côtés. Ces réserves n'empêchent nullement la *Reine Fiammette* d'être une œuvre de valeur méritant le succès qui l'a accueillie. Elle est orchestrée d'une délicieuse façon, avec une finesse de touche, une grâce, une dextérité qu'on ne saurait trop louer. Tout le rôle d'Orlanda, que le compositeur a su entourer d'une atmosphère musicale exquise, est rendu avec un rare bonheur.

En résumé, si la *Reine Fiammette* n'est pas la partition définitive sur laquelle tous ceux qui aiment en M. Xavier Leroux une nature d'artiste enthousiaste, vibrant et sincère, sont en droit de compter, elle marque, néanmoins, sur *Ecangeline* et sur *Omphale*, un progrès considérable. Vienne à M. Leroux un bon poème, simple, humain et vrai, écrit dans une belle langue, moins précieuse et moins cherchée que celle de M. Catulle Mendès, et il nous donnera, j'en suis sûr, l'œuvre que tous ses amis seront heureux d'applaudir sans restriction.





LA FILLE DE ROLAND

Opéra-Comique — Mars 1904

L'auteur de la *Fille de Roland*, M. Henri Rabaud, est né en 1873 d'une famille de musiciens. Avec lui, la théorie de l'atavisme n'a certes pas eu tort. Fils du violoncelliste bien connu, professeur au Conservatoire, petit-fils du célèbre flûtiste Dorus, petit-neveu de M^{me} Dorus-Gras, cantatrice de talent qui, dans les grands opéras de Meyerbeer et d'Halévy, créa les différents rôles de princesse, il obtint en 1894, après d'excellentes études, le premier prix de Rome. Depuis lors M. Rabaud n'a pas perdu son temps. Sans compter une première *Symphonie*, qu'il fit jouer avant son départ pour la Villa Médicis, et différentes pièces d'orchestre parmi lesquelles une *Eglogue* d'un charme tout virgilien et un *Divertissement sur des Chansons russes*, il a donné une seconde *Symphonie*, composition de premier ordre où se révèlent avec éclat ses attaches classiques ; un poème symphonique tout à fait remarquable : la *Procession nocturne*, et un bel oratorio, *Job*. Ces ouvrages avaient déjà suffi pour placer M. Henri Rabaud au premier rang des tout jeunes musiciens français, — je veux dire de ceux qui, par leur âge, viennent après Alfred Bruneau, Camille Erlanger, Gustave Charpentier, Claude Debussy et Xaxier Leroux. Sa première partition dramatique, quelque accueil qui lui ait été réservé à l'Opéra-Comique, ne l'en fera pas déchoir. Au contraire.

Ne pas avoir trente ans, entrer dans la carrière artistique au beau milieu de l'évolution littéraire et musicale qui se poursuit si brillamment à l'heure actuelle et aller choisir la *Fille de Roland* pour sujet d'un drame lyrique, cela parut et continuera de paraître bizarre et regrettable à beaucoup d'esprits. L'œuvre de M. Henri de Bornier, honnête homme et fonctionnaire irréprochable, mais poète plus que médiocre est, en effet, de

celles qui, à cause de leur action lente et tout extérieure, sont loin d'appeler impérieusement le commentaire musical. Ce drame, d'une donnée invraisemblable et qui aurait besoin, pour se faire tolérer, de l'ensorcelante magie des vers d'un Hugo, est écrit dans la langue la plus pauvre, la plus bourgeoise. Les causes du succès de la *Fille de Roland* à la Comédie-Française furent toutes de circonstances. Au lendemain des désastres de la guerre franco-allemande, la seule exaltation des sentiments patriotiques et belliqueux suffisait à faire oublier les pires platitudes de style et les plus médiocres inventions scéniques, telle celle de ce Charlemagne de pure convention que la foule ignorante acclamait comme un apôtre de la Revanche, alors qu'il fut, en réalité, — consultez Michelet, — souverain essentiellement allemand de mœurs et d'esprit. La pièce de M. de Bornier trouva un autre élément de succès dans son intrigue rigoureusement « convenable ». Les familles s'empressèrent d'accourir et les pensionnats religieux contribuèrent à la populariser en faisant jouer par leurs élèves, le jour de la fête du supérieur ou de la distribution des prix, sous le titre : *Le Fils de Roland*, une version légèrement remaniée qui, malgré la transformation de Berthe en un jeune adolescent tout rempli de bons sentiments, n'était pas sensiblement inférieure à l'œuvre primitive.

Comment M. Henri Rabaud a-t-il pu se sentir attiré par un pareil sujet, c'est ce qu'il est difficile d'expliquer ? S'il s'agissait d'un autre musicien que de l'auteur de la *Procession nocturne*, je trouverais peut-être la raison de son choix dans le désir de profiter du succès d'une pièce aimée du public. Monsieur Massenet, dont M. Rabaud fut l'élève, est passé maître dans ces calculs intéressés qui seraient excusables de la part d'un débutant désireux de forcer les portes d'un théâtre ou subissant les volontés d'un Directeur. Ce que je sais pourtant de M. Henri Rabaud, et cela par ouï-dire, — je n'ai pas, en effet, l'honneur de connaître le jeune musicien, — ne me permet pas d'admettre pareille hypothèse. Je me demande si, en écrivant une œuvre lyrique sur le poème de la *Fille de Roland*, M. Rabaud n'a pas cédé tout simplement à une illusion. Tout enfant, il dut entendre le drame de M. de Bornier, alors en pleine vogue, et contracter pour lui une admiration qui a persisté chez l'homme fait. Celui-ci, subissant de très bonne foi, le contre-coup d'une première impression théâtrale fort vive, ne s'est pas aperçu, plus tard, de la réelle médiocrité de la *Fille de Roland* et combien, en réalité, cette pièce offre peu de situations vraiment musicales. Ce n'est donc pas un mince mérite pour M. Henri Rabaud d'être arrivé, malgré un livret languissant et sans intérêt, à écrire la remarquable partition dont je dirai, tout à l'heure, les sérieuses qualités.

Mais avant il convient, je crois, de rappeler brièvement le sujet de la *Fille de Roland*, l'honnête ouvrage de M. de Bornier n'étant pas de ceux qui gravent dans les mémoires un indélébile souvenir.

*
* *

A part le personnage de Ganelon, le traître, et les noms de quelques chevaliers que l'on retrouve dans la célèbre *Chanson de Roland*, du trouvère Théroulde, le sujet tout entier est de la pure invention de M. de Bornier qui s'est éloigné, d'une façon capitale, de la vieille légende en faisant Roland marié. Cela importe peu, d'ailleurs.

Voici l'intrigue imaginée par le prédécesseur de M. Rostand, à l'Académie française :

Ganelon, jaloux de son beau-fils, le paladin Roland, l'a trahi à Roncevaux. Les Sarrazins ont taillé en pièces l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne. Roland est resté parmi les morts et sa vaillante épée Durandal est devenue la proie des infidèles. Ganelon qui, après son crime, a été jugé et condamné à être lié, tel plus tard Mazeppa, sur une cavale en furie, n'est pas mort pourtant. Des moines l'ont sauvé. Repentant, il s'est réfugié dans un burg sur les bords du Rhin. Là, sous le nom de comte Amaury, il vit solitaire, et toujours rongé de remords, entre l'un de ses sauveurs, le moine Ratbert et son fils Gérard dont il a su faire un modèle de courage et d'honneur. Vingt ans se sont écoulés. Un jour Gérard délivre des mains des Saxons une jeune fille qui trouve asile dans le château du comte Amaury. C'est Berthe, fille de Roland, nièce de Charlemagne. Les deux jeunes gens s'éprennent, naturellement, l'un de l'autre. Le comte, effrayé de cet amour qui pousse vers le fils du traître la fille de la victime, y met tous les obstacles possibles. Cependant il finit par céder et laisse partir Gérard qui veut se rendre digne de Berthe par quelque haut fait.

Quelques mois se sont écoulés. Dans son palais d'Aix-la-Chapelle, l'empereur Charlemagne baisse la tête et pleure. Un Sarrazin est venu offrir de rendre Durandal, l'épée de Roland, au chevalier français assez vaillant pour la reconquérir. Hélas ! Le temps des preux est passé ! Les hommes d'à présent ne savent plus que mourir. Devant l'hécatombe de chevaliers déjà faite par le Sarrasin, Charlemagne hésite à en faire combattre d'autres. A ce moment, survient Gérard dont Berthe n'avait plus de nouvelles. Charlemagne lui confie son épée Joyeuse ; le jeune homme tue le païen et rapporte Durandal à l'Empereur. La main de Berthe sera la récompense de cet exploit. Le comte Amaury, mandé à la cour, n'est reconnu de personne, sauf pourtant de Charlemagne qui finit par lui pardonner en faveur de son fils. Les noces vont être célébrées mais, tout à coup, un chef de Saxon, prisonnier d'Amaury au premier acte, et que celui-ci avait épargné sur la prière de Berthe, déclare s'opposer au mariage. Plus perspicace que tous, il a reconnu Ganelon qui, jadis, dans un combat, a tué son père, sous ses yeux, alors qu'il était encore tout enfant. Amaury est forcé de

révéler, lui-même, son vrai nom à son fils. Tous les rêves d'avenir de Gérard s'écroulent en un instant, mais il ne maudit pas son père. Cependant, le Saxon a parlé devant la cour. Charlemagne, les seigneurs, Berthe, tous sont d'avis que Gérard a vaillamment racheté l'honneur de son nom et la fille de Roland tend la main au fils de Ganelon comme elle l'avait tendue au fils du comte Amaury. Fièremment, Gérard refuse. Un renoncement héroïque peut, seul, racheter dignement le crime d'autrefois. Il partira et ira chercher dans les batailles, non pas l'oubli, mais un dérivatif à sa douleur. Tous s'inclinent devant le jeune homme qui s'éloigne, emportant Durandal comme unique récompense. Charlemagne la lui octroie : il est digne de porter l'épée qu'il a reconquise.

Cette donnée, on le voit, avec ses invraisemblances — que je ne perdrai pas de temps à relever, ayant hâte d'arriver à la musique, — et ses antithèses, est digne des beaux jours de l'école romantique. Aujourd'hui, elle nous paraît bien creuse. La *Fille de Roland* est venue trop tard dans un monde trop vieux, ou plutôt il lui a manqué le poète de génie qui aurait pu, littérairement, la faire vivre. Les sujets de *Hernani* et de *Ruy Blas* ne tiennent pas debout, eux aussi, et pourtant *Hernani* et *Ruy Blas* demeurent, malgré tout, des chefs-d'œuvre. La beauté des vers, l'ampleur des images, la force des expressions, la géniale envolée lyrique des tirades empêchent l'auditeur de raisonner. La langue de Hugo nous étourdit délicieusement et nous enlève notre libre arbitre. Il n'en est pas de même de celle de M. de Bornier qui se traîne, tout le temps, malgré quelques vains essais essoufflés, dans le terre à terre le plus absolu.

C'est M. Paul Ferrier qui s'est chargé de transformer en livret d'opéra le drame de l'ancien bibliothécaire de l'Arsenal. Il s'en est tiré avec assez d'habileté, n'y faisant, sauf à la fin du premier acte, qui devient, dans sa version, extrêmement favorable à la musique, aucun changement notable. Pourtant, dans sa louable intention de rendre plus rapide cette action d'une marche si péniblement lente, M. Ferrier a supprimé certains détails quelque peu utiles. C'est ainsi qu'il n'est plus question de la parenté de Roland et de Ganelon et de la ressemblance qui existe entre Gérard et le héros tombé à Roncevaux ; le rôle du Saxon a été tellement resserré que son invraisemblance n'en apparaît que mieux ; enfin, au troisième acte, l'arrivée du comte Amaury dans le palais d'Aix-la-Chapelle, est inexplicable. Deux mots étaient nécessaires pour légitimer cette présence par un ordre exprès de l'Empereur.

*
* *
*

A part une exception, M. Henri Rabaud n'a pas employé dans la *Fille de Roland* le système des thèmes conducteurs. Cependant, s'il n'a pas usé du *leitmotiv* tel que nous le trouvons chez Wagner et chez certain maître

de l'école française, il est bon de faire remarquer, de prime abord, que chaque scène de sa partition se développe sur un certain nombre de thèmes qui, examinés de près, semblent bien posséder, pour la plupart, des significations précises et n'être pas seulement de simples sujets de développements symphoniques. C'est ce que j'essaierai de faire ressortir dans l'étude qui va suivre.

Nourri de fortes études, M. Rabaud est resté, dans son premier opéra, le musicien soucieux avant tout des formes classiques que nous avait révélé la belle symphonie en *mi mineur*. Le court prélude de seize mesures qui précède, au premier acte, le lever du rideau sur une salle ouverte vers le Rhin, dans le château du comte Amaury, ne nous laisse aucun doute à cet égard. Il se compose d'une fugue d'un beau caractère qui se continue pendant toute la première scène. Le sauveur de Ganelon, le moine Radbert, attend le retour du comte Amaury parti, depuis deux mois, faire à Roncevaux un pèlerinage d'expiation. En une phrase d'une franche allure mélodique et d'une expression fort juste, dont le motif était apparu précédemment aux bassons, aux violoncelles et aux contre-basses, p. 3, m. 2, 3, et aux hautbois, même page, m. 10, Radbert s'inquiète du retard du comte, que le veilleur ne signale toujours pas, et il prie Dieu en sa faveur. Avant la phrase du moine, page 4, au 12/8, le sujet de la fugue est ramené, renversé, par les altos. Pourtant, là-bas, on aperçoit un cortège. C'est le comte qui revient ; les acclamations de joie qui l'accompagnent grandissent peu à peu. Toute cette partie de la scène est soutenue à l'orchestre par la fugue, traitée, cette fois, en diminution. Le comte entre et s'inquiète tout d'abord de son fils qu'il ne voit pas. Radbert le rassure : Gérard est à la chasse ; il ne tardera pas à revenir.

Resté seul avec le moine, Amaury laisse échapper le cri de sa souffrance. Malgré vingt longues années de pénitence, le remords continue à le ronger et le pèlerinage qu'il vient d'accomplir, en le remettant en face des lieux témoins de son crime, n'a fait que le rendre plus lancinant encore. Cet air, — c'en est bien un, — est rendu d'une remarquable façon. Il pose de suite, au point de vue musical, le caractère de Ganelon que M. Rabaud a su si bien magnifier par les sons que, dans son opéra, le personnage le plus vivant, le plus intéressant, — j'allais dire le plus sympathique, — se trouve être celui du traître. A l'*adagio* de la p. 11 apparaît aux clarinettes, aux bassons, aux altos et aux violoncelles le seul thème ayant vraiment le caractère d'un *leitmotiv*. Cette sombre phrase de deux mesures symbolise le *Remords* qui pèse sur Ganelon. On la réentend deux fois encore à la page suivante pendant le court récit du comte. Quant à l'air dont la tristesse indicible, la douleur contenue, sont encore augmentées par la tonalité de *fa mineur*, il est accompagné, en sa majeure partie, par un dessin en doubles croches des premiers violons qui ne manque pas d'expres-

sion. P. 12, dernière mesure, p. 13, m. 1, à deux violons soli, à l'alto solo et aux violoncelles, et p. 15, m. 8, 9, au hautbois, on rencontre une phrase d'un caractère attendri qui s'applique à des pensées de pardon et d'espoir. Elle se retrouve au chant p. 19. Dans le lointain, on entend, se rapprochant peu à peu, des appels de cor. C'est Gérard qui regagne le burg.

Bientôt il entre avec Berthe et des hommes d'armes maintenant, enchaîné, Ragenhardt, le Saxon fait prisonnier dans le combat. La jeune fille raconte l'attaque imprévue des barbares et la courageuse intervention de Gérard. Ces pages, qui nouent le drame, n'offrent rien de particulièrement saillant au point de vue vocal. Sous le rapport symphonique, il convient de signaler le thème juvénile lancé par les cors à l'entrée de Gérard, thème qui sert de base à toute la première partie de la scène. On le trouve renversé p. 26, m. 5 et 6, pendant le récit de Berthe, et p. 29, m. 1 et suiv. superposé, sous cette seconde forme, par les flûtes et le hautbois, à sa forme primitive renversée par les premiers violons. Amaury va ordonner l'exécution du chef saxon quand Berthe intervient en sa faveur. Son intercession est soulignée p. 35, m. 4 et suiv. par une phrase murmurée d'abord par la clarinette, puis par le hautbois et enfin par la flûte. Interrogé, le barbare dit son nom et sa qualité de fils de roi. Ses réponses d'une farouche noblesse sont soutenues par un thème très expressif qui apparaît, pour la première fois, p. 36, m. 3, 4 et 5, aux violons et aux violoncelles et qui revient ensuite à plusieurs reprises. Un motif, semblant s'appliquer spécialement à la Saxe est exposé même page, m. 14, 15, 16, et p. 37, m. 1, par les mêmes instruments. On le réentendra lui aussi dans cette scène et dans la suivante. Amaury met une condition à la grâce de Ragenhardt : il faut qu'il reste en Gaule et se fasse chrétien. Le Saxon regarde fixement le comte comme si un vague souvenir s'éveillait en lui et il accepte. Berthe remercie Amaury, tout heureuse d'avoir gagné une âme à Dieu. Retours successifs de la phrase d'intercession. La jeune fille annonce son intention de repartir immédiatement, mais Ragenhardt l'arrête. Reconnaisant à sa manière, le barbare l'avertit qu'elle sera de nouveau assaillie car la Saxe est en pleine révolte et ses guerriers ont traversé le Rhin. Fièremment, il crie son espoir de revanche sur un trait persistant des cordes, tandis que le chant se développe sur une transformation du motif qui lui est personnel et sur celui de la *Saxe*.

Berthe se voit forcée de rester au château de Montblois. Elle y sera bien gardée. Le comte ordonne d'augmenter immédiatement les hommes de garde, de baisser les herses et de lever les ponts. A l'orchestre, passent et repassent les motifs de *Ragenhardt* et de la *Saxe*. Cependant il est temps que le comte Amaury sache le nom de celle qu'il accueille si généreusement et Berthe se nomme : elle est la nièce de Charlemagne et la fille de Roland. Le sire de Montblois recule, terrifié, tandis que le thème du *Remords* gronde *f. f.* aux trombones et au tuba. Radbert rappelle

Amaury à la prudence : qu'il prenne garde, il va se trahir ! Gérard, lui, est tout fier d'avoir à défendre la fille du héros qu'il s'est toujours proposé comme modèle. Berthe remercie chaleureusement le père et le fils. Elle s'abandonne à eux avec confiance, certaine de ne point rencontrer un Ganelon sous leur toit. Cette situation donne naissance à un quatuor où chaque sentiment qui anime les divers personnages est heureusement traduit. Ce morceau, — l'un des meilleurs de la partition, — se développe sur un thème que l'on trouve pour la première fois p. 59, m. 2 et 3, aux altos et aux violoncelles et qui passe tantôt aux voix, tantôt à divers instruments. Le juvénil motif de Gérard revient plusieurs fois à la fin de la scène. Le fils du comte court surveiller la défense. Le chapelain emmène Berthe.

Amaury reste seul avec ses pensées. Le *leitmotiv* du *Remords* murmure aux trombones, puis, à l'*allegro* de la p. 71, un dessin tourmenté des altos dit le trouble qui s'est emparé de l'âme du malheureux. Avec une effroyable intensité, le crime de jadis se dresse devant lui. Il le reconstitue, il assiste au drame de Roncevaux et il croit entendre autour de lui les voix vengeresses de ses victimes qui le maudissent et le traitent de Judas. C'est en vain qu'il demande grâce. La vision continue de le poursuivre et il finit par tomber épuisé. Cette scène, longuement développée, fait le plus grand honneur au jeune musicien qui l'a conçue et a su la rendre avec une intensité tragique, atteignant souvent à la grandeur réelle. Les terreurs et le désespoir d'Amaury, mêlés aux imprécations des preux tombés sous les flèches sarrazines sont exprimés d'une façon très sobre mais très impressionnante. Au point de vue symphonique, les principaux éléments constitutifs de cette splendide fin d'acte, superbement orchestrée, sont le thème du *Remords*, en valeurs augmentées, le trait fébrile signalé au début de la scène, — ces deux motifs s'unissent fréquemment, — une phrase suppliante apparue pour la première fois p. 81, m. 1 et suiv. et un autre thème qui s'affirme p. 84, m. 1 et suiv.

Tout se calme. Amaury, qui vient, vainement, d'implorer la mort, se redresse en entendant au dehors la voix de Gérard ordonner aux sentinelles de veiller. *Ta fille est sous ma garde, Roland, Dieu nous garde !* s'écrie le comte et le rideau tombe pendant qu'au loin une voix répète le cri : *Dieu nous garde, veillez !*

*
* *

Le second acte se passe dans le même décor. Gérard, au contact journalier de Berthe, s'est épris d'elle. Les Saxons ont été repoussés. La jeune fille va partir sous la garde d'une escorte envoyée par l'Empereur. Le fils du comte Amaury se promet de garder le silence sur un amour qu'il juge sans espoir. L'air chanté par Gérard, au début de l'acte, est d'une mélodie simple et élégante. A l'accompagnement il faut signaler p. 100, m. 1, 2, 13, 14, 15, aux violons et aux altos, un nouveau motif, caractérisant l'*Amour* de

Gérald. On le retrouve, p. 102, m. 4 et suivantes, au hautbois, et, p. 103, m. 8 et suivantes, encore aux violons. Il jouera un rôle important dans la scène suivante. Le comte survient. Il interroge affectueusement Gérald sur sa tristesse et celui-ci finit par se confier à son père. Amaury chancelle sous ce nouveau coup. Mais, quand il apprend que Berthe ignore l'amour de son fils, il lui déclare qu'il faut oublier ce rêve insensé. Tout sépare Gérald de la nièce de l'Empereur. Une pareille passion serait la perte du jeune homme, et puis, enfin, son départ serait pour le comte un coup fatal dont il mourrait. Gérald jure de rester. Les phrases où il célèbre la beauté de Berthe ont un charme plein de fraîcheur. Certaines objurgations du vieillard sont bien rendues. A l'orchestre alternent, commentant les sentiments opposés des deux personnages, les thèmes du *Remords* et de l'*Amour*. Ce dernier revient plus souvent que l'autre : il subit, p. 117, m. 2 et suivantes, et p. 118, m. 3 et suivantes, une légère altération.

Radbert entre, annonçant l'arrivée de l'escorte envoyée par Charlemagne à sa nièce : c'est le duc Nayme qui la commande. En entendant ce nom d'un des plus fidèles compagnons de Roland, le comte sent une nouvelle angoisse le serrer à la gorge. Si Nayme allait le reconnaître ! Le moine le rassure. L'âge et les chagrins l'ont rendu méconnaissable. Ganelon est bien mort pour tous. Page 121, m. 4 et suivantes, surgit un motif qui éclate *ff* au début de la scène IV, à l'entrée de Nayme, auquel il est particulier. Une transformation de ce thème sert de base au récit du duc saluant le comte et célébrant les exploits de son fils. Sur l'invitation de Nayme, Gérald, à défaut d'un trouvère, entonne la *Chanson des Epées*, écrite à la gloire de Durandal et de Joyeuse, les glaives de Roland et de Charlemagne. Ce *lied*, imité d'une mélodie du moyen âge et curieusement accompagné par les harpes, la flûte, le hautbois, la clarinette et parfois un alto et un violoncelle soli, revêt, par suite de l'emploi persistant de la modalité hypodorique (mineur sans note sensible), un caractère d'archaïsme fort bien trouvé. Tous lèvent leurs hanaps en l'honneur de Charlemagne et de Roland. Seul, Ragenhardt, dont le thème reparait fragmenté au 3/4 de la p. 136, n'a pas tendu sa coupe. Interpellé par Gérald, le Saxon, à la stupéfaction générale et à la grande terreur du comte, déclare boire, lui, à Ganelon. Ce nom abhorré provoque un ensemble d'un superbe effet. Commencé *maëstoso*, le mouvement s'anime, se précipite et finit par un *allegro* emporté. Tous crient leur haine pour le traître infâme, sur un trait incessant des altos, des violoncelles et des contrebasses, traversé par de sombres accords des cuivres. Le dessin fugué de la p. 138, m. 1, revient à la scène suivante.

Cependant Berthe est entrée. Elle lance à son tour l'anathème sur Ganelon et Gérald répète sa malédiction. Radbert lui impose silence et rappelle toute l'assistance à la charité chrétienne. Nayme s'excuse, mais le

nom de Ganelon a réveillé en lui le regret d'avoir un jour sauvé la vie de celui qui, un an plus tard, devait trahir Roland. Ici on retrouve le motif fugué de la p. 138. Le duc raconte qu'au combat de Verden il arracha Ganelon des mains du roi Morglan. Ragenhardt écoute attentivement. Il est le fils du roi saxon ; tout enfant il assistait à ce combat et vit Ganelon, délivré par Nayme, se précipiter à nouveau sur Morglan et le tuer. Ce détail a été négligé par le librettiste et le rôle de Ragenhardt n'en devient que plus invraisemblable encore. Le barbare remarque la pâleur du comte et il essaie de faire revivre ses souvenirs d'enfance. Page 152, m. 1, 2, 3, 4, la clarinette et le basson font entendre, superposé au dessin fugué signalé précédemment, que ramènent les violoncelles et les contrebasses, un thème qui semble être un rétrécissement du motif du *Saxon* sous une forme renversée. Nayme annonce au comte que Charlemagne mande Gérard à sa cour. Le jeune homme a un mouvement d'espoir, mais son père lui rappelle sa promesse tandis que le basson et le cor ramènent la phrase chantée plus haut par le comte :

Il faut dès cette heure
Que cet amour s'éteigne et meure.

On la retrouve encore p. 155. Le motif d'*Amour* proteste au hautbois, p. 154, dernière mesure, et p. 155, m. 1, 2. Néanmoins Gérard refuse au grand étonnement de Berthe. Tous sortent, pendant qu'à l'orchestre passe le thème du duc Nayme traité en augmentation. Les deux jeunes gens restent seuls.

Très simplement, Berthe déclare à Gérard qu'elle l'aime. Joie de celui-ci, assombrie, pourtant, par la pensée de l'hostilité de son père envers cet amour. Berthe se fait fort de convaincre le comte. Ce duo vaut par sa grande simplicité, sinon par sa chaleur d'accents. Il est vrai de dire, d'ailleurs, à la décharge du compositeur, que Berthe et Gérard ne sont pas des êtres bien passionnés. Ce qu'on ne saurait trop louer, par exemple, c'est la délicate polyphonie qui enveloppe cette scène et la rehausse. Sous l'aveu de la jeune fille, p. 157, les premiers violons déroulent une phrase qui, p. 163, sera chantée par Gérard. Enfin la plus grande partie du duo est soutenue par un motif de *Bonheur* que les premiers violons et les altos font entendre, pour la première fois, p. 158, m. 12, 13.

Le comte reparaît et Berthe lui avoue aussitôt son amour. Elle sera la femme de Gérard dès que celui-ci aura conquis par le monde la gloire nécessaire pour être l'époux de la fille de Roland. Amaury commence par refuser son consentement ; ce n'est qu'à contre-cœur qu'il finit par céder aux sollicitations des jeunes gens. Cette scène qui, en dehors de l'intervention de Berthe, n'est que la répétition de celle du début de l'acte, paraît légèrement longue et monotone. Les idées mélodiques n'y ont presque jamais un relief bien accusé, — citons pourtant la phrase de consentement

du comte, — et, seule, la partie symphonique offre un véritable intérêt. En dehors du thème du *Remords*, qui exprime de la façon la plus juste les hésitations et les craintes du comte, la scène se déroule sur trois autres motifs. Le premier, en *ut dièze mineur*, est exposé par les premiers violons et les violoncelles à l'*allegro* de la p. 167. Ce thème de *Douleur*, qui passe parfois au chant, subit, p. 172, m. 1, 2, et p. 184, m. 4, 5, d'intéressantes transformations. Cette dernière se maintient à l'orchestre, de la p. 186 à la p. 189. Le second motif, qui paraît exprimer l'*Insistance* de Berthe, se rencontre, d'abord commencé par les flûtes, continué par la clarinette, p. 169, m. 1, 2. Enfin le troisième, une phrase de *Joyeuse Confiance*, est chanté par les flûtes et le hautbois, p. 190, m. 11 et suivantes. On le retrouve à la scène suivante et c'est sur lui que le rideau descend. Le duc Nayme vient chercher Berthe. Le moment est venu de partir. Elle tend son front à Amaury en lui disant de l'appeler sa fille. Le comte l'embrasse tout tremblant et murmure, accablé :

Et peut-être Roland nous regarde là-haut

Le thème du *Remords* revient en valeurs augmentées p. 194 à la trompette et aux trombones et p. 195 aux trombones seuls.

*
* *

Le troisième acte se passe dans une grande salle du palais d'Aix-la-Chapelle. Hardré, un précepteur, se prépare à faire la leçon aux jeunes pages qui l'entourent. L'un d'eux, Geoffroy, n'est pas d'humeur au travail. Il constate avec regret que, dans le palais de l'Empereur, il se trouve maintenant des hommes instruits, mais pas un chevalier digne des grands aïeux. La cloche d'argent que ceux-ci sonnaient lorsqu'ils venaient réclamer le prix de leurs exploits est restée muette depuis longtemps. Cette courte scène se déroule sur une piquante mélodie datant du IX^e siècle.

Tous se retirent, car voici l'Empereur. Charlemagne arrive appuyé sur le bras de Berthe, pendant qu'un thème, d'une tristesse fière et contenue, qui va devenir l'un des éléments symphoniques des pages suivantes, chante aux violons. On le retrouve renversé p. 202 m. 3 et suiv. et quelque peu modifié p. 201 m. 8 et suiv. et p. 205 m. 3 et suiv. Le moment est venu où le Sarrazin, détenteur de Durandal, va venir offrir, une fois de plus, aux barons français, d'essayer de reconquérir l'épée de Roland. Jusqu'ici, Charlemagne a assisté, impuissant, d'une fenêtre de son palais, à la défaite de trente chevaliers. Berthe essaie de consoler le vieil empereur. Un pressentiment lui dit que Gérard, dont elle est sans nouvelles, va revenir bientôt et qu'il saura reconquérir le glaive glorieux du paladin. Toutes ces pages sont fort réussies. A partir du 3^e acte, d'ailleurs nous n'aurons plus guère qu'à admirer. Les lamentations de Charlemagne ont

une noblesse et une grandeur excellemment rendues, ainsi que l'enthousiaste invocation que l'empereur « à la barbe florie » adresse à la gloire de la France. Outre le motif de la *Tristesse*, deux autres thèmes s'affirment dans cette scène. L'un s'applique encore à Charlemagne ou plutôt à son *impériale autorité*. Il se rencontre, d'abord, p. 203 m. 4, où les premiers violons et la moitié des violoncelles le superposent à la phrase de la *Tristesse* que ramènent la seconde moitié des violoncelles et les contrebasses. Il subit un rétrécissement p. 206 m. 6, p. 207, 208. L'autre, exposé p. 206 m. 4, par les flûtes et les cors, souligne, en son allure allègre et héroïque, l'invincible *espérance* que Berthe garde au fond du cœur de l'intervention efficace de Gérard. Un renversement de ce motif se remarque p. 210 m. 1 et 2. Ces deux thèmes, désormais, réapparaîtront souvent.

Des trompettes retentissent au dehors. C'est le sarrasin Noéthold qui vient, de nouveau, provoquer au combat un chevalier français. Charlemagne prend place sur son trône, tandis que retentit, sous sa forme retrécie, le motif de l'*Autorité impériale* qui se maintient tel à l'orchestre pendant la scène III. Le duc Nayme, des chevaliers, entrent ainsi que Noéthold et sa suite. A l'entrée de celui-ci, p. 217, j'attire l'attention sur l'analogie qui existe entre le thème clamé par les bassons, les altos, les violoncelles et les contrebasses sous celui de l'*Autorité* et le motif de Ragenhardt, au premier acte. Il semble que cette formule musicale soit pour le compositeur représentative des ennemis de l'empire, saxons ou sarrasins. Cependant Charlemagne arrête les chevaliers qui veulent aller combattre le prince Maure. Il y a déjà eu assez de victimes. C'est l'empereur, lui-même, qui essaiera, cette fois, de reconquérir Durandal. Tous protestent avec énergie. L'accompagnement de ce morceau d'ensemble est basé sur la phrase d'*Espérance* et sur le motif de l'*Autorité impériale* qui, p. 227 m. 2, subit une nouvelle transformation.

Tout à coup la cloche d'argent résonne. Berthe se précipite à la fenêtre et pousse un cri de joie. Gérard entre pendant que le motif d'*Espérance* éclate *fortissimo* aux bois, moins les bassons, et aux cuivres.

Les assistants saluent le jeune homme comme le sauveur attendu et Charlemagne l'accueille paternellement. La première partie de cette scène qui contient, il est vrai, quelques longueurs, — interrogations de l'Empereur à Gérard sur sa façon de combattre et réponse de celui-ci, — est presque entièrement construite sur un motif d'un dynamisme rythmique très remarquable. Il apparaît p. 233 au 12/8. Charlemagne tend à Gérard sa propre épée Joyeuse. Il la lui confie ; il est digne d'elle. Le jeune homme saisit le glaive et entonne un chant de guerre repris par les chœurs en une fugue magistrale d'un irrésistible élan.

Après une courte prière de Berthe, Charlemagne et la fille de Roland

suivent d'une fenêtre le combat entre Gérard et le Sarrazin. Ce passage est très remarquablement traité dans un grand sentiment dramatique, avec une sobriété de moyens qui atteint à un prodigieux effet. On aura beau dire, le compositeur qui a écrit cette page de tout premier ordre, n'est pas seulement un symphoniste mais aussi un musicien de théâtre. On le verra bien le jour où il s'attaquera à un drame vraiment vivant.

Charlemagne et Berthe, penchés sur l'arène, narrent les péripéties du combat, sur un motif haletant des altos puis des violons, exprimant à merveille leur angoisse, tandis que les hautbois et le basson, puis la flûte et la clarinette, laissent tomber incessamment des notes qui semblent marquer le rythme de leurs cœurs opprimés. Quand Gérard a frappé Noéthold, des cris de victoire et de joie s'échappent des poitrines de Berthe et de l'Empereur, pendant que l'orchestre se rassérène sous de longues trainées de harpes.

L'invocation de Charlemagne à la France est une inspiration d'une majesté souveraine et calme. Le jeune chevalier reparait. Dans la foule qui l'accompagne on aperçoit le comte Amaury. Comme je l'ai fait remarquer précédemment, M. Ferrier a eu le tort de ne pas expliquer sa présence à la cour. Gérard remet à l'Empereur Joyeuse triomphante et Durandal délivrée. Le discours que Charlemagne adresse à l'épée de Roland se déroule en une mélodie noble et simple, pénétrante et grave. C'est encore là un excellent fragment. Maintenant, l'Empereur met la main de Gérard dans celle de Berthe. Le mariage sera célébré dès le lendemain. En attendant, tous se rendent à l'église rendre grâce au Seigneur. Un *Te Deum*, agrémenté de quintes, éclate au dehors. Le thème de l'*Autorité impériale* reparait continuellement pendant toute cette scène dont un dessin, apparu pour la première fois aux violoncelles et aux contrebasses, p. 172, m. 3, contribue aussi à former la trame orchestrale.

Amaury reste seul auprès du trône de Charlemagne, sur lequel Durandal a été déposée. Il n'ira pas assister au triomphe de Gérard, car il craint de se trahir. On est donc parfaitement en droit de se demander pourquoi il est venu. Il réfléchit pourtant que personne, jusqu'ici, ne l'a reconnu. Son fils vient de lui recréer un honneur; il peut, maintenant, relever la tête. Ce récit du comte, pendant qu'au dehors le *Te Deum* continue de se faire entendre coupé, à deux reprises, par le thème du *Remords* qui gémit aux trombones, est d'un grand caractère. J'aime moins l'*andantino tranquillo* qui suit. Le dessin d'orchestre sur lequel il est construit manque d'expression.

Charlemagne rentre dans la salle et, brusquement, se trouvant face à face avec le comte, il reconnaît en lui, du premier coup, Ganelon. Ce dernier, tremblant, tombe aux genoux de l'Empereur. Il lui avoue que Gérard est son fils et demande grâce pour ce dernier qui mourrait s'il apprenait jamais la terrible vérité. Charlemagne relève le comte et le congédie après

quelques paroles mélancoliques. Il veut rester seul pour consulter les astres sur la conduite à tenir. Toute cette scène est fort bien conduite. La supplication de Ganelon aux pieds de Charlemagne ne manque pas d'émotion communicative et le court récit qui la précède est d'un bel accent. L'exclamation de l'Empereur : *O destin, flots mouvants des choses d'ici-bas !*, les pages qui viennent ensuite et l'invocation aux astres sont, elles aussi, des fragments des plus remarquables, d'une large déclamation lyrique, d'une inspiration soutenue. Elles sont bâties sur un motif qui fait sa première apparition p. 296. m. 1 et 2, aux altos et aux violoncelles et qui subit une transformation en valeurs augmentées au hautbois et au violon solo, un peu avant la chute du rideau.

Même décor pour le 4^e acte. Dans la grande salle du palais d'Aix-la-Chapelle toute la cour est réunie pour le mariage de Berthe et de Gérard. Auparavant le duc Nayme interroge, selon l'usage, les fiancés, puis ceux-ci se remettent mutuellement leurs présents. Ce petit épisode est un rayon de soleil sur l'ensemble constamment sombre de l'œuvre. Le principal motif du chœur, qui est exposé dans les quelques mesures du prélude, par les cors et les trompettes, est d'une grande fraîcheur. Il revient à l'orchestre, à différentes reprises, pendant la scène des présents. Ceux-ci effectués, le duc, d'après la loi, demande si quelqu'un ne s'oppose pas à l'hymen projeté. Ragenhardt, qui se trouve là, — on va voir pourquoi, mais on ignore comment, — s'avance alors et déclare que, lui vivant, cet exécrable mariage ne se fera pas. Le comte Amaury se trouble. Il supplie Nayme de ne pas écouter ce Saxon qu'il eut un jour l'imprudence d'épargner : il va mentir. Ragenhardt annonce qu'il connaît le vrai nom d'Amaury ; il est sur le point de le prononcer quand le vieillard le supplie de se taire devant Gérard. Le Saxon y consent : que le comte parle seul à son fils, lui va prévenir l'Empereur. Le thème du *Remords*, par augmentation, commente cette scène.

Gérard resté seul avec le sire de Montblois, l'interroge anxieusement. Ragenhardt est fou ou bien il ment ! Amaury fait alors l'aveu redoutable. Mais le premier cri du jeune homme n'est pas pour maudire son père : il ne pense qu'à Berthe. Et quand il s'est repris, il se promet d'être la victime expiatoire du crime paternel. Amaury, lui, va partir, emportant comme le plus dur châtement la froideur de son fils. Ce dernier lui ouvre ses bras. Le comte s'éloigne. Les aveux de Ganelon sont soulignés par un motif bref et hésitant des premiers violons et des violoncelles qui exprime fort heureusement la honte du malheureux. On le trouve p. 325, 326, grandissant, à chaque fois, d'intensité. Deux autres thèmes, l'un de douloureuse résignation, p. 327, m. 4 et suivantes, l'autre de sombre désespoir, p. 329, m. 6 et suivantes, accompagnent toute cette scène, dont quelques passages sont fort bien traduits, mais qui offre, aussi, quelques longueurs, comme,

par exemple, le *molto tranquillo* où Gérard se met à faire des recherches ataviques absolument déplacées chez un chevalier du IX^e siècle.

L'Empereur entre suivi de Berthe et de la cour. Successivement, les seigneurs et Charlemagne déclarent à Gérard que son exploit de la veille a amplement racheté la trahison paternelle. Nous nous trouvons encore là en présence de pages supérieurement traitées, aussi bien au point de vue musical que scénique. Les divers récits de Nayme, de Hardré, de Geoffroy et de Charlemagne ont grande allure. Ils se terminent chacun par une strophe identique, sorte de refrain de glorification, d'un très beau sentiment. Un motif, apparu aux trombones et aux contrebasses, p. 341, m. 1 et suivantes, accompagne toute cette scène d'un effet considérable. Il se maintient à l'orchestre soit en entier, soit fragmentairement, jusqu'à la fin de l'œuvre. Charlemagne interroge Berthe à son tour. Elle déclare qu'elle est prête à suivre Gérard à la chapelle. Et comme celui-ci détourne les yeux, elle affirme hautement son amour sur le motif de *Glorification* ; le jeune homme refuse : il doit partir. En vain Berthe insiste-t-elle : il reste inflexible dans sa détermination et Charlemagne finit par l'approuver. L'Empereur envoie Gérard combattre les ennemis de l'Empire, après lui avoir remis Durandal. Quand il aura accompli sa tâche glorieuse, il viendra déposer le glaive de Roland sur le tombeau du paladin. Le fils de Ganelon accepte. Ensuite il ira chercher une mort plus lointaine. Berthe se résigne. Gérard, Durandal à la main, s'éloigne sous le salut des épées de tous les seigneurs pendant que Charlemagne s'écrie :

Barons ! Princes ! Inclinez vous
Devant celui qui part. Il est plus grand que nous !

Dans cette fin d'acte, il faut surtout remarquer le discours du vieil empereur. A l'orchestre vont et viennent le motif précédemment cité et celui de la *Glorification* qui passe parfois à la voix. Le rideau tombe sur une superposition de ces deux thèmes, lancés, le premier par les bois et les cors, le second par les trombones.

* * *

La jeune école française peut, à bon droit, s'honorer de cette partition qui, si elle ne révèle pas un artiste d'un tempérament particulièrement original, affirme, du moins, un musicien de tout premier ordre, déjà absolument maître de son art. Aucun tâtonnement, aucune hésitation dans cet ouvrage auquel le style fugué et contre-pointé, employé continuellement par l'auteur, donne des assises d'une solidité à tout épreuve, mais aussi, parfois, un aspect un peu scholastique ; de là une légère impression de monotonie encore augmentée par le peu de variété des rythmes et par la lenteur de certains mouvements qui se maintiennent obstinément, sans la moindre fluctuation, pendant des pages entières. Il y a là une erreur

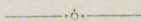
d'optique théâtrale facile à rectifier. Je m'étonnerais si l'expérience faite par M. Rabaud à l'Opéra-Comique ne l'ait pas engagé, pour les futures représentations de son œuvre, à modifier quelques mouvements. Cela suffirait pour lui enlever ce caractère d'oratorio que d'aucuns lui ont reproché sans grand fondement réel, d'ailleurs. Orchestrée d'une main experte et savante, cette partition, où je ne vois guère à vraiment regretter que certaines déficiences prosodiques, ne se recommande pas seulement par ses belles qualités de facture, mais aussi par sa haute sincérité, par la sobriété des moyens, par un effort constant vers la grandeur, à laquelle elle atteint souvent. Comme je l'ai indiqué tout à l'heure, ce qui manque jusqu'ici au grand talent de M. Henri Rabaud, c'est une personnalité très accusée. Pourtant il serait bien difficile de relever sur son ouvrage une influence directe. Il ne doit rien à Wagner, rien non plus à Monsieur Massenet. Le jeune musicien a su échapper de bonne heure, — et je ne puis que l'en complimenter, — à la néfaste influence de la manière de l'auteur de *Manon*. Parmi les élèves de celui-ci, M. Rabaud me paraît jusqu'ici le seul, après Alfred Bruneau, à ne pas être resté enserré dans certaines formules chères à son maître et à avoir rejeté l'obsession de son style. Si l'on voulait trouver entre la *Fille de Roland* et une autre œuvre de l'école française, je ne dis pas des ressemblances, mais des affinités, ce serait avec le *Roi d'Ys*. Voilà qui est tout à l'honneur de M. Rabaud. Ce que je veux louer aussi chez ce dernier, c'est la distinction des idées qui, parfois, manquent un peu de force expressive, mais qui ne tombent jamais dans la banalité ou la vulgarité.

Les qualités de la *Fille de Roland* l'emportent donc de beaucoup sur les quelques rares défauts que j'ai relevés en toute franchise. La tragédie musicale de M. Rabaud, si elle n'est pas une de ces œuvres d'avant garde qui bouleversent les esprits et s'emparent des cœurs, n'en est pas davantage une œuvre de réaction, on ne saurait trop y insister. Comme l'a si bien dit l'illustre auteur du *Rêve* et de l'*Ouragan*, dans son article du *Matin* « elle a une tenue qui empêchera toujours les défenseurs des idées retardataires de s'en emparer. » La *Fille de Roland* est une partition vigoureuse, saine et de haute probité artistique. Le public parisien est passé indifférent devant elle, mais elle saura, j'en suis persuadé, prendre sa revanche.



LE FILS DE L'ÉTOILE

(Académie Nationale de Musique — Avril 1904)



M. Camille Erlanger que le *Juif polonais* avait, après *Saint-Julien l'Hospitalier* et *Kermaria*, placé parmi les musiciens les plus remarquables de l'époque contemporaine, vient de donner à l'Académie nationale de musique une nouvelle œuvre : *Le Fils de l'Etoile*, qui ne fera qu'affermir, auprès de tous ceux qui aiment les belles manifestations d'art, sa légitime réputation.

L'Opéra n'avait pas, depuis *Messidor*, — l'admirable partition d'Alfred Bruneau qui, un jour peut-être plus proche qu'on ne croit, rentrera triomphalement sur la scène du palais Garnier, — joué un ouvrage de proportions aussi considérables, de valeur aussi réelle.

M. Catulle Mendès a écrit, dans cette langue riche et imagée dont il est coutumier, le livret du *Fils de l'Etoile*. Bien que prêtant, parfois, le flanc à la critique, ce poème ne manque pourtant pas d'une certaine grandeur et il offre nombre de situations favorables à la musique.

L'action qui nous transporte en Judée, au II^e siècle de l'ère chrétienne, repose, en partie, sur un fait historique : celui de la suprême révolte du peuple juif, suscitée par un certain Bar-Coziba qui réussit à se faire passer pour le Messie et tint en échec, pendant près de trois ans, la puissance romaine. « L'histoire de cet étrange épisode, dit Ernest Renan, dans le

sixième volume des *Origines du Christianisme*, ne nous apparaît qu'à travers une pénombre. Les juifs qui, seuls, auraient pu nous dire quelle fut la pensée intime et le noble secret des agitateurs, ne nous ont livré, à cet égard, que des images confuses, comme les souvenirs d'un homme qui a traversé la démence. Il n'y avait plus de Josèphe. Barcochébas, comme l'appellent les chrétiens, reste un problème insoluble et sur lequel l'imagination elle-même ne peut s'exercer avec aucune chance de toucher la vérité. »

« Son courage paraît devoir être mis hors de doute ; mais la pénurie des renseignements historiques ne permet pas d'en dire davantage. Y eut-il, chez lui, du sérieux, de l'enthousiasme religieux, du fanatisme ? Fut-il un messianiste attardé, mais sincère ? Ou bien ne faut-il voir, en ce personnage équivoque, qu'un charlatan, un imitateur à contre-sens de Jésus, un grossier imposteur, un scélérat même, comme le veulent Eusèbe et Saint-Gérôme ? Nous l'ignorons. La seule circonstance qu'on puisse faire valoir en sa faveur, c'est qu'il obtint l'adhésion du principal docteur juif de l'époque, de celui qui, par ses habitudes d'esprit, devait être le plus éloigné des chimères d'un imposteur : nous voulons parler de Rabi Aquiba ..

« Le nom de Bar-Coziba était malheureux ; il prêtait à des allusions fâcheuses⁽¹⁾. Regardant celui qui le portait comme le sauveur prédestiné d'Israël, Aquiba lui fit, dit-on, l'application du verset (*Nombres*, XXIV, 17) : « Une étoile (*kokab*) s'élèvera de Jacob », verset auquel on prêtait un sens messianique. Le nom de *Bar-Coziba* se trouva, de la sorte, changé en *Bar-Kokeba*, « le fils de l'étoile ».

La domination de Bar-Kokeba, toujours d'après Renan, était celle d'un roi. « Quant à son rôle de Messie, il paraît que, pour le soutenir, il ne reculait pas devant de grossières impostures. »

« Mais Rome, comme toujours, finissait par avoir raison. Chaque centre de résistance tombait à son tour. Cinquante forteresses improvisées que les révoltés s'étaient bâties, neuf cent cinquante-cinq bourgs furent pris et ruinés. Beth-Rimmon, sur la frontière d'Idumée, garda le souvenir d'une affreuse tuerie de fugitifs. Le siège de Béther fut particulièrement long et difficile. On alla jusqu'aux dernières extrémités de la faim et de la soif. Bar-Coziba y périt sans qu'on sache rien des circonstances de sa mort. Le massacre fut horrible. Cent quatre-vingt-mille juifs furent tués dans les diverses rencontres. Le nombre de ceux qui périrent par la faim, le

(1) La racine *Kz̄b*, dans toutes les langues sémitiques, veut dire « mentir ».

feu, la maladie, ne se put calculer. On égorgea de sang-froid les femmes, les enfants. La Judée devint, à la lettre, un désert ; les loups et les hyènes entraient dans les maisons avec des hurlements. Beaucoup de villes du Darom furent ruinées pour toujours, et l'aspect désolé qu'offre aujourd'hui le pays est encore le signe vivant de la catastrophe arrivée il y a dix sept siècles et demi. »

On le voit, l'histoire ne nous a légué, en somme, que des documents fort minces sur le personnage dont M. Catulle Mendès a fait le héros de son drame. Le poète n'a donc été gêné par rien pour traiter à sa fantaisie le sujet qu'il avait choisi. Il a parfois abusé un peu de cette liberté.

Voici brièvement résumée, réduite à ses traits essentiels, l'intrigue imaginée par M. Catulle Mendès :

Bar-Kokeba, dont la venue avait été prédite aux Juifs par le grand-prêtre Akiba, suscite la révolte contre les Romains. Il a épousé Séphora, la fille du pontife, mais il se laisse séduire par une prêtresse de Bélial, Lilith, et, vainqueur, il oublie sa femme dans les bras de la courtisane. Séphora essaie, en vain, de reprendre Bar-Kokeba, mais celui-ci reste sourd à toute autre voix qu'à celle de la volupté. Pour affirmer son amour conjugal d'une éclatante façon et humilier sa rivale, qui a refusé d'accomplir cette action d'éclat, Séphora se rendra au camp romain et, nouvelle Judith tuera l'Impérator.

Mais l'enchanteresse d'Endor vient à l'encontre de ce dessein et Séphora ne peut l'accomplir qu'en rêve. Quand elle revient auprès de Bar-Kokeba pour lui apporter la tête du Romain, c'est une pierre qu'elle trouve dans le sac où elle croyait, illusionnée, avoir enfermé le chef sanglant de l'Impérator !

Cependant les yeux de Bar-Kokeba se dessillent, il retourne à Séphora et se remet à la tête de ses soldats, mais il est trop tard. Vaincu, il expire avec Séphora dans les ruines du Temple, tandis que le grand-prêtre Akiba étend sur eux le chandelier à sept branches dont, comme un présage certain de l'anéantissement de la nationalité juive, les flammes s'éteignent tout à coup.

Dans cette rapide analyse, j'ai laissé intentionnellement de côté ce qui me paraît, sous le rapport dramatique, le côté faible du poème de M. Catulle Mendès. Je veux parler de l'intervention des prêtresses attachées au culte des divinités syriaques et phéniciennes qui, dans leur haine du dieu des Juifs, viennent errer, telles des larves funèbres, dans les ruines du Temple de Jérusalem en se réjouissant de l'abaissement de Jéhovah, et prennent ensuite une part active à la défaite finale des Hébreux en annihilant par la luxure et la magie les efforts de Bar-Kokeba et de Séphora pour la libération d'Israël.

N'eût-il pas été plus humain, — et par conséquent plus vraiment grand,

— de ne pas présenter comme cause initiale de la ruine du peuple juif la jalousie des divinités telles que Bélial, Astarté et Beelzébuth contre le dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob ? Qu'importe, je vous le demande, pareille rivalité à des auditeurs du XX^e siècle ? En quoi augmente-t-elle l'intérêt qui peut s'attacher à la lutte désespérée des Juifs pour reconquérir leur liberté ? Dans la courte préface qu'il a écrite pour son poème, M. Catulle Mendès a essayé de justifier, en ces termes, sa conception :

« Il y a, au commencement des peuples, l'Amour et la Foi. Capables encore de sursauts héroïques, les nations finissantes ne connaissent plus la foi, ni l'amour. Est-ce donc que l'instinct d'aimer et l'instinct de croire soient tout à fait abolis en elles ? Non, mais rompues par les fatigues de l'effort et des chutes, elles se résignent à des accomplissements plus voisins, plus faciles. Lâchement, mélancoliquement, splendidement aussi à cause des phosphorescences de la décomposition au crépuscule (considérez Rome, Byzance, avant que rayonnât le plein jour de la Rénovation chrétienne), il y a, à la fin des peuples, la Volupté et l'Illusion. C'est la pensée que j'ai voulu mettre dans cette pièce de théâtre. Au plus médiocre poète n'est pas interdit le symbole « sans lequel, comme je l'écrivais dès 1871, aucune œuvre d'artiste ne saurait avoir de prolongement dans l'humanité entière ». Mais le public n'est pas tenu de chercher ici l'« esprit » sous la « lettre » ; il lui est loisible de prendre garde seulement à l'affabulation plus ou moins intéressante de mon drame. »

Je ne suis nullement l'ennemi du symbolisme, au contraire. Mais j'estime qu'il n'était nullement besoin, pour mettre en pleine lumière le symbole voulu par M. Mendès, d'en appeler à Bélial et à Astarté. L'abaissement moral du héros sous le poids des voluptés malsaines ne prenaient qu'une signification plus haute à ce que celles-ci ne soient pas suscitées par des forces magiques pour assurer le triomphe des dieux syriaques sur Iaveh. A mon avis, cette intervention affaiblit l'œuvre, au point de vue dramatique, au lieu de la fortifier. En somme, la donnée imaginée par M. Mendès est curieuse et originale par certains côtés, mais, parfois, quelque peu déconcertante. Sa réalisation est, par contre, toujours d'une haute tenue artistique.

La partition écrite par M. Camille Erlanger sur le drame historico-légendaire de M. Catulle Mendès, est incontestablement l'une des belles manifestations de la musique française à notre époque. Elle représente un effort considérable ; en effet, elle n'a pas demandé moins de sept années de travail à son auteur. Commencée en 1896, elle n'a été terminée qu'en 1903. Il est vrai de dire que M. Camille Erlanger possède la faculté de pouvoir mener de front deux œuvres différentes, trouvant un délassement à passer de l'une à l'autre. C'est ainsi que, pendant la composition du *Fils de l'Etoile*, il a écrit les partitions du *Juif Polonais* et d'*Aphrodite*, celle-ci

encore inédite. Œuvre essentiellement voulue, puissamment raisonnée, longuement réfléchie, puis exécutée avec une sûreté de main admirable, le *Fils de l'Etoile* est pourtant aussi, bien que rien n'y ait été laissé au hasard, une œuvre d'inspiration constante. Elle est entièrement et rigoureusement bâtie sur tout un système de *leitmotive* dont le compositeur a su tirer le meilleur parti. Cette série de thèmes conducteurs gravitent autour de deux idées primordiales : celles du Bien et du Mal. Ceci dit, j'aborde sans plus tarder l'analyse de la remarquable partition de M. Camille Erlanger (1).

Le rideau se lève, au premier acte, sur les ruines du Temple de Jérusalem. C'est la nuit complète. Dans l'ombre, au milieu des décombres de colonnes et de portiques, on distingue une théorie de femmes vêtues de longs voiles de crêpe, sur lesquels sont peintes des figures de dieux à tête de bêtes, et tenant à la main une sorte de sceptre enlacé de serpents. Elles errent, à travers les débris, dans une ronde infernale, sous la conduite de Lilith, enchanteresse de Magdala et de Beltis, enchanteresse d'Endor, lançant des imprécations contre les Juifs et célébrant la victoire de Bélial, de Moloch et d'Astarté sur Jéhovah. Quatre thèmes sont exposés dans le court prélude et en forment la base. Le premier, lancé par le hautbois, p. 1, m. 2, 3, 4, n'est qu'une transformation de celui qui caractérise les *Faux Dieux*, ennemis de Iaveh — il paraît sous sa forme principale au 3/4 de la page 5 ; — le second, chanté par les violons, p. 2, m. 8 et 9, est une forme diminuée de celui de la *Volupté*, — il subit, p. 3, m. 9, 10, 11, une nouvelle modification ; — le troisième, celui de la *Magie*, apparaît aux altos p. 2, m. 11, 12, 13, continuant celui de la *Volupté* ; enfin le quatrième, spécial aux *Imprécatrices*, est proclamé, p. 4, par les trombones et le tuba. C'est sur ce thème, d'une allure sombre et fantastique, qu'est construit le chœur du début. L'invocation des prêtresses à chaque divinité amène une nouvelle transformation du motif des *Faux Dieux*. A remarquer la phrase : *Sur le dieu de Jacob, nos dieux l'ont emporté !* qui, dans la suite de l'œuvre, reparaitra plusieurs fois à l'orchestre. Le motif de la *Volupté*, sous un autre aspect, se retrouve p. 11 et 12. Le grand ensemble des p. 20 et 21, qui se développe sur le motif des *Faux Dieux*, est d'un considérable effet. Page 24, au 3/4, quand Lilith blasphème le nom d'Adonaï, la trompette, dans le grave, fait entendre une transformation de ce dernier thème. Un nouveau motif, d'un large caractère, destiné à symboliser le *Temple*, est exposé par le quatuor en doubles cordes, p. 25, sous les paroles de Beltis :

Tombe universelle des Juifs sans rachat,
Je te scelle d'un crachat !

(1) On lira avec fruit l'étude très serrée que M. E. de Solenière a consacré au *Fils de l'Etoile*.

Cependant un groupe d'imprécatrices s'inquiètent. Si le Temple venait à être rebâti par les fils d'Hiram ! A ce moment, l'orchestre fait entendre un thème assez curieux, spécial aux descendants de l'architecte auquel Salomon confia la construction du Temple. D'autres enchanteresses, elles, se tourmentent de la venue possible d'un être providentiel destiné à délivrer Israël. Un des *leitmotive* principaux de l'œuvre, celui du *Sauveur promis*, se rencontre p. 27, au 12/8, murmuré par le quatuor et les flûtes sur un dessin des violoncelles et des harpes. Beltis (soprano) précise les craintes de ses compagnes en citant la prédiction faite aux Juifs par le pontife Akiba, vieillard docte et habile à lire dans l'avenir, du lever d'une étoile guerrière, signal de la liberté. Le saxophone et le basson exposent, p. 29, m. 2, 3, un thème grave et majestueux : celui de la *Foi*. Le motif du *Sauveur* reparait transformé, p. 30, m. 12. Même page, m. 7 et suiv., les trompettes et les cors proclament un thème *Héroïque* qui, avec celui du *Sauveur*, achève de caractériser musicalement la figure assez peu intéressante, on va le voir par la suite, de Bar-Kokeba, le « Fils de l'Etoile ». Le motif de la *Magie* fait une réapparition, puis Lilith (contralto), après un éclat de rire, souligné par un dessin du cor et du quatuor, célèbre les troublants plaisirs de Magdala, la ville où « les femmes aux beaux seins que le désir troubla, dégrafent leurs robes dorées ». Si jamais le Fils de l'Etoile survient pour la gloire d'Israël, qu'il évite Magdala ! Cette mélodie, d'une pénétrante langueur, est basée sur le thème de la *Volupté* que, maintenant, les cors déroulent, complètement épanoui. Beltis, à son tour, lance un infernal éclat de rire et, célébrant les prestiges magiques de la ville d'Endor, elle déclare que le Fils de l'Etoile devra s'en écarter. Nous trouvons, p. 33, m. 10, 11, 12, l'un des thèmes les plus intenses de l'ouvrage. Exposé par l'harmonie et le quatuor en pizzicati, ponctué par les cymbales en syncopes, il a trait aux *Préstiges*. Il est continué, p. 33, m. 13 et 14, et p. 34, m. 1, par le motif chargé de symboliser la *Puissance Romaine*. L'association d'idées qui a amené la jonction de ces deux thèmes a besoin d'être signalée, car, au premier abord, on ne saisit pas très bien pourquoi Rome est évoquée à ce moment-là. La raison en est que le camp de l'Imperator Julius Severus est situé près d'Endor, la ville des enchantements, chère aux pythonisses.

Après des retours du motif *Héroïque*, des thèmes de la *Magie* et des *Faux Dieux*, vient encore un chœur d'une grande puissance qui ramène aux voix et à l'orchestre le thème des *Imprécatrices* et, à ce dernier seulement, celui des *Faux Dieux* et une déformation de celui de la *Volupté*. Les sonorités déchainées s'apaisent. Les Imprécatrices interrompent leur ronde infernale. Une forme blanche se dresse parmi les décombres et s'avance, seule lumineuse, au milieu des ténèbres. C'est Séphora, la fille d'Akiba le Voyant, qui, gardien suprême de la foi d'Israël, a élu domicile

dans les ruines du Temple dont, avec une confiance inébranlable, il espère le relèvement prochain. La jeune fille se dirige vers un rocher où, selon la prédiction, doit surgir un lys, annonciateur de l'Etoile libératrice. Tous les matins, aux premières lueurs de l'aube, Séphora vient ainsi, anxieuse, voir si le blanc calice n'a pas fleuri. Hélas ! aujourd'hui comme hier, la roche reste nue et froide. Séphora me paraît être, parmi les personnages du drame, celui que M. Camille Erlanger a rendu avec le plus de bonheur. Il l'a entouré d'une atmosphère musicale exquise qui met merveilleusement en relief le beau caractère de la fille d'Akiba. Les diverses phrases chantées par Séphora à son arrivée en scène ont un calme idéal, une délicatesse de ligne qu'on ne saurait trop louer. Un admirable thème, d'une pénétrante douceur, celui de la *Pureté*, — qui s'applique aussi à son symbole terrestre, le Lys, — contribue grandement à personnifier Séphora. Les flûtes, l'harmonie et le quatuor en sourdine, le font entendre pour la première fois au 3/4 de la p. 42. Dans ces pages on retrouve les thèmes du *Sauveur*, des *Imprécatrices*, de la *Magie* et du *Temple* qui, p. 45, m. 7, revient en diminution.

Cependant, les prêtresses s'approchent de Séphora et l'entourent. Elles essaient de la persuader de les suivre et d'abandonner le Dieu d'Israël pour les plaisirs et l'amour. La vierge refuse avec indignation et s'élance vers le coin des ruines où se trouve la demeure de son père. Le motif de la *Volupté* revient, transformé, p. 47, m. 4 et suiv. L'alto solo, puis le violon solo, le ramènent, à la page suivante, sous sa forme principale, doublant le chant de Lilith. Les thèmes du *Héros*, du *Sauveur*, du *Rire de Beltis*, des *Prestiges*, de *Rome*, reparaissent successivement. Quand Séphora déclare qu'elle ne veut servir que le Dieu d'Abram et de Membrée, le thème de la *Foi* est chanté par les bassons en valeurs augmentées.

Akiba (basse) se dresse dans les ténèbres, brandissant le chandelier à sept branches (1). D'un grand geste, il chasse les magiciennes pendant que les cuivres lancent *ff* le motif de la *Foi*. Les enchanteresses s'enfuient. Réapparition des thèmes des *Imprécatrices* et des *Faux Dieux*.

Akiba, en un récit largement déclamé sur le thème de la *Foi*, se lamente de voir le sanctuaire de Iaveh souillé par les prêtresses du mensonge. A l'accompagnement, on distingue le *leitmotiv* du *Temple*, une transformation, en valeurs augmentées, de celui de la *Magie*, celui du *Sauveur* sous un nouvel aspect, et celui des *Imprécatrices*. Page 56, au *largo*, la clarinette expose un nouveau thème : celui de l'*Espoir*. Akiba ordonne à sa fille d'implorer le Seigneur et de chanter ses louanges. Celle-ci,

(1) M. Catulle Mendès commet ici un anachronisme. A cette époque, le chandelier à sept branches ne se trouvait plus à Jérusalem, mais bien à Rome, où il avait été transporté après la prise de la capitale des Juifs pour figurer dans le triomphe de Titus.

obéissante, entonne, debout sous la clarté, trois strophes, d'une ferveur pleine de tendresse, montant, à chaque fois, d'un demi-ton et se terminant chacune par l'invocation :

Faites fleurir, Seigneur, pour l'amour d'Israël,
Et le lys sur la terre et l'astre dans le ciel !

Cette suave mélodie se déroule sur le motif de la *Pureté* qui, p. 58, se présente sous une nouvelle forme et sur celui du *Sauveur*. Akiba et Séphora demeurent un instant abimés en une muette prière, tandis que l'orchestre fait entendre, à diverses reprises, le thème de l'*Espoir*, qui aboutit à celui du *Sauveur promis*.

Des rumeurs montent dans le lointain. Elles grandissent rapidement et une foule de scribes, de pharisiens, de lévites, de gens du peuple, de femmes, d'enfants, se précipitent, furieux, vers Akiba en le traitant de prophète menteur. Où donc est le Messie qu'il a annoncé ? Les jours s'écoulent sans qu'il paraisse et les Juifs continuent à gémir sous le poids de leurs misères. Ces différents chœurs, superbement traités, sont construits sur deux thèmes : le premier, p. 62, d'une texture fort intéressante dans sa mesure à $5/4$, s'applique à *Israël* dont il est chargé de symboliser les colères, les désespoirs, aussi bien que les enthousiasmes ; le second, p. 64, m. 2 et 3, est une phrase de *Détresse*. Akiba, cependant, dressé devant la foule, lui reproche son incrédulité. Retour du thème de la *Foi*. Un nouveau motif surgit, p. 78, m. 4 et 5. C'est celui de la *Prophétie*. Il soutient les paroles d'Akiba rappelant celle-ci aux Juifs :

L'astre se lèvera terrible et salulaire,
Puissant comme l'éclair, beau comme un lys des champs
Et j'ébranlerai le ciel et la terre,
Et je renverserai le trône des méchants.

Le peuple reste sourd à la voix du vieux Pontife. Il recommence ses imprécations, soulignées à l'orchestre par les thèmes d'*Israël* et de la *Détresse* et par une transformation à $5/4$ et en valeurs diminuées de celui de la *Foi*. La colère des Juifs ne fait qu'augmenter. Ils ramassent des pierres et commencent à lapider Akiba qui, toujours calme, invoque le Seigneur pour le peuple malheureux et le supplie de lui envoyer le Messie. Le motif de la *Foi*, à $4/2$ maintenant et en augmentation, alterne avec ceux de la *Prophétie* et d'*Israël*. Le thème du *Héros* subit, p. 85, m. 1, une transformation. Tout à coup, Séphora pousse un cri d'allégresse. Sur la roche, tout illuminée de clartés blanches, un lys vient d'éclore. La jeune fille bénit le nom du Seigneur alors que les violons dans l'aigu murmurent le motif de la *Pureté*, superposé à celui du *Héros* que lance la trompette. Au même instant, dans les cieux profonds, s'allume une étoile. Akiba salue ce gage de délivrance pendant que le *leitmotiv* du *Sauveur*

vibre aux violons, aux flûtes et aux harpes. Les actions de grâces de la foule étonnée, ravie, sont soutenues par les thèmes de la *Pureté* et du *Héros*. Et voici que des hauteurs sombres dominant les ruines du Temple « un être s'avance tout blanc et tout lumineux sous l'astre qui chemine dans le ciel. L'astre est sur l'être. Il l'entoure de lueurs. Il semble qu'ils soient mêlés. » Courbés, en extase, hommes et femmes murmurent des paroles admiratives. Le thème du *Sauveur promis* plane dans les régions élevées de l'orchestre. Séphora, défaillante de joie et de bonheur, se demande si le Fils de l'Astre aimera la sœur du Lys. Retour du *leitmotiv* de la *Pureté*. Cependant Bar-Kokeba, le Fils de l'Etoile, est arrivé au milieu de la scène. A ce moment, le thème *Héroïque* éclate *ff*. Akiba, après s'être incliné devant l'être mystérieux, l'interroge. D'où vient-il ? Quel est-il ? Alors, tandis que, délicieusement instrumentés, dialoguent les motifs du *Héros* et du *Sauveur*, Bar-Kokeba (ténor), répond, en un récit d'une très belle expression :

Je ne sais d'où je viens, mais je sais où je vais.
 Ai-je vécu de nombreux jours avant cette heure ?
 Suis-je né de Dieu même ou fils d'un père humain ?
 Avais-je une patrie ? Avais-je une demeure ?
 Je ne sais. Je n'ai pas d'hier. Je suis demain !

Le thème de l'*Espoir* reparaît lorsque Bar-Kokeba raconte qu'une voix mystérieuse lui a ordonné de délivrer Israël et de relever le Temple. Retour de la phrase spéciale à ce dernier et des thèmes du *Héros* et du *Sauveur*. Tous saluent avec enthousiasme l'homme providentiel. Epanouissement du motif de la *Foi*. Une nouvelle forme de l'adorable thème de la *Pureté* est murmurée par les violons quand le Prophète déclare que la Voix lui a ordonné aussi de prendre pour épouse la vierge au long voile qu'il verrait, près d'un rocher, se pencher à côté d'un lys. Séphora, délicieusement émue, tombe aux pieds du Fils de l'Etoile qui la relève tendrement. A cet instant, p. 100, m. 2 et 3, le violon solo déroule une délicate phrase à laquelle vient s'enchaîner le motif de la *Pureté*. Alors, au milieu de la foule prosternée et sur le motif *Héroïque* qui persiste à l'orchestre, Bar-Kokeba, d'une voix ardente et solennelle, proclame sa mission en un récit écrit sur une sorte de pédale vocale de *sol* au-dessus des lignes, aboutissant à un *si bémol* aigu. L'effet est vraiment très curieux. Je ne sais, par exemple, s'il est du goût de tous les ténors.

Le jour se lève. Une clarté grandissante envahit les ruines. Tous se relèvent et entonnent un chœur d'enthousiasme et de joie. Trois thèmes forment la base symphonique de ces pages : celui du *Héros* et ceux de la *Foi* et d'*Israël*, tous les deux transformés à 3/4. Akiba répète la Prophétie sur le motif particulier à celle-ci et sur ceux de la *Pureté* et du

Sauveur ; il remercie Jéhovah d'avoir fait fleurir le lys sur la terre et l'astre dans le ciel.

Cependant, dans les recoins sombres pas encore éclairés par le jour grouillent les Imprécatrices. Elles reprennent leurs incantations. Réapparition du thème des *Faux Dieux*. Page 114, m. 2, superposition de ce dernier motif aux cuivres et de celui de la *Foi* à l'harmonie, aux violons et aux altos.

L'Astre s'obscurcira dans mes profonds vertiges,
murmure Lilith.

Le Lys s'éblouira dans mes profonds prestiges,
réplique Beltis.

Le peuple pousse de nouveaux cris d'allégresse à la pensée de la prochaine reconstitution du sanctuaire de Iaveh. Les Imprécatrices remuent et chantent toujours dans l'ombre. A l'orchestre, les *leitmotifs* de la *Foi* et des *Faux Dieux* alternent et se superposent, puis le rideau tombe sur celui du *Temple*.

Le second acte nous transporte, selon l'indication de M. Catulle Mendès, dans la ville de la Liberté. Quelle est la cité que le poète désigne ainsi ? Serait-ce Jérusalem dont il est plus que douteux que Bar-Kokeba se soit jamais emparé ? (Voir E. Renan : *L'Eglise Chrétienne*). Ne serait-ce pas plutôt Bether, ville située à quelques kilomètres de Jérusalem et qui fut, réellement, la capitale du Fils de l'Etoile ? L'auteur ne nous a pas suffisamment renseigné à cet égard. Quoi qu'il en soit, le décor représente la grande place d'une ville. A droite, des ouvriers achèvent de construire un palais. A gauche, sur une terrasse, Séphora est accoudée toute songeuse. Akiba presse les maçons et les charpentiers d'achever la demeure du Roi en attendant qu'ils puissent relever le Temple de Dieu. Le début de l'acte se déroule sur le thème des *Fils d'Hiram*. Après les chœurs, d'ouvriers vient une ravissante page : le *lied*, divisé en trois strophes, en lequel Séphora se plaint du retard que son époux met à revenir de la guerre. Ce fragment achève de caractériser la figure de la fille d'Akiba, épouse tendre et chastement passionnée. A l'accompagnement, le motif de la *Pureté*, sous une nouvelle forme, alterne avec celui du *Héros*. Le thème des *Fils d'Hiram* sépare chaque strophe. Au début de la troisième, réapparition du *leitmotiv* du *Sauveur*. La phrase : *Profonds yeux clairs où l'Infini se dévoila*, sous laquelle revient la phrase signalée p. 100, au violon solo, et le *piu lento* :

Depuis qu'il n'est plus là,
Tout est sombre et muet dans mon cœur solitaire
qui termine la strophe d'une si délicieuse façon sont à remarquer.

Successivement, arrivent deux messagers. En d'énergiques récits, scandés par le thème *Héroïque* qui sonne aux trompettes et aux cornets, ils annoncent les victoires et la prochaine arrivée de Bar-Kokeba. Akiba et la foule poussent des cris de joie soutenus par le *leitmotiv* de la *Foi*. A deux reprises, en un charmant chœur, les femmes de Séphora célèbrent son bonheur et s'inquiètent de sa mélancolie ; Séphora, à deux fois aussi, se rappelle un songe qui est venu la troubler. Elle a vu le Fils de l'Etoile dans Endor, la ville des Mensonges, et dans Magdala, la ville des Voluptés. Si son époux allait trahir le vrai Dieu et elle-même ? On retrouve à l'accompagnement de la première strophe, p. 135, m. 2, les thèmes du *Rire de Beltis*, au hautbois, et des *Prestiges* ; à celui de la seconde, les motifs du *Rire de Lilith*, de la *Volupté* et, sous la dernière phrase, celui de la *Pureté*.

Dans le lointain, des acclamations se font entendre. Le motif *Héroïque* se maintient constamment à l'orchestre. Bar-Kokeba apparaît en un brillant costume de guerre. Sur la scène, une fanfare lance à toute volée le thème du *Sauveur*. Le peuple salue le Fils de l'Etoile en un petit chœur d'un fort bel effet, à l'accompagnement duquel alternent les motifs du *Héros* et du *Sauveur*. Bar-Kokeba s'avance, suivi d'un groupe de femmes voilées. A leur tête marche Lilith dans un éclatant costume brodé d'or et de pierres. Avec une présomption brutale, le Prophète célèbre ses victoires en un récit d'une forme très originale, montant, à chaque phrase, d'un demi-ton et bâti sur une transformation du motif *Héroïque*. Celui de la *Foi* revient au *poco più largo* de la page 153. Toutes les voix s'unissent en un chœur d'actions de grâces, sorte d'hymne d'un très beau caractère, au milieu duquel M. Erlanger a intercalé, p. 156, m. 6 et suiv., un motif liturgique hébraïque emprunté au rite Séphardi. Akiba dit au Fils de l'Etoile d'achever son œuvre. L'aigle romaine s'éploie encore dans une ville, à Endor. Qu'il se hâte donc de l'en chasser. *Plus tard*, répond le chef victorieux, *le repos, mon père, a sa douceur*. Lilith se rapproche ; son rire vibre à l'orchestre. Suivi de son cortège de femmes, Bar-Kokeba s'apprête à entrer dans le palais pendant que le motif de l'*Hymne* reparait à l'orchestre. Séphora, toute triste, descend les escaliers : Bar-Kokeba ne s'est pas inquiété d'elle ! Tendrement, elle s'adresse à l'époux :

Toi qui nous rends la gloire,
Me rapportes-tu le bonheur ?

Le Fils de l'Etoile lui répond quelques paroles affectueuses soulignées par les thèmes de la *Pureté*, du *Rire de Lilith* et du *Héros*, qui dialoguent ensemble. La phrase déjà entendue au violon solo p. 100, revient p. 163, m. 11 et suiv., aux violons. Avec une inconscience tranquille, qui n'est pas sans choquer nos pudeurs occidentales, Bar-Kokeba annonce à Séphora

qu'il lui apporte un précieux présent, une captive, fille d'un roi. Et il dévoile Lilith qui « apparaît splendide de vêtements d'or et de longs cheveux d'or, rayonnante de blancheurs charnelles ».

A ce moment le motif de la *Volupté* qui, dans les mesures précédentes, avait alterné avec ceux de la *Pureté*, de *Rome* et du *Rire de Lilith*, éclate *ff.*, en valeurs augmentées. Une altération du thème de la *Pureté* est à signaler sous l'exclamation de Séphora : *Ah ! plus belle que moi !* La phrase de *Volupté*, sous sa forme principale, précise le 3/4 dans lequel Bar Kokeba avoue que c'est de Magdala qu'il ramène Lilith. Prenant celle-ci par la main, il la conduit à Séphora en disant :

Chère épouse, voici mon épouse, ta sœur !

A l'orchestre murmurent les *leitmotive* de la *Pureté*, du *Rire de Lilith* et du *Héros*. Séphora recule consternée et Akiba s'écarte du Fils de l'Etoile avec un étonnement triste. Ce dernier se dirige vers le palais et y pénètre, suivi de tous. Lilith, au milieu des filles de Magdala qui, « dévoilées, apparaissent très blondes en de somptueuses parures », défie Séphora du regard. Elle veut suivre Bar Kokeba, mais la fille du Pontife lui barre le chemin. Cette scène muette est commentée par les thèmes de la *Volupté*, de la *Magie*, des *Imprécatrices* et du *Héros*.

L'épouse légitime et l'autre sont en présence. D'ardentes paroles de colère et de jalousie s'exhalent de la bouche de la première ; les réponses de la seconde ont un calme méprisant, une indolence souveraine.

Je suis la dormeuse fidèle du chaste lit,

s'écrie Séphora.

Et Lilith réplique :

Je suis la douceur décevante où tout faiblit.

Pour qu'elle parte, Séphora lui offre tout ce qu'elle possède et, comme Lilith dédaigne cette proposition, elle la menace. Rien n'y fait. La courtisane reste toujours souriante et tranquille dans sa beauté luxuriante et fatale. Un nouveau thème apparaît dans cette scène très bien menée : celui de la *Colère*, p. 172, m. 4, au chant, aux violons et aux altos.

La *Volupté* subit deux transformations : la première, p. 172, m. 7, 8, la seconde, très importante, p. 176, m. 8, 9, aux flûtes dans le grave, violons et altos en sourdines, violoncelles et contrebasses, rythmée par la grosse caisse *pianissimo*. L'enlaçante cantilène de Lilith : *A Magdala dans les soirs frais.....* est bâtie sur cette dernière, ainsi que l'accompagnement des poses lascives mimées par les filles qui accompagnent la Magicienne.

Cependant Bar-Kokeba a reparu, salué par le thème *Héroïque*. Lilith va pour le rejoindre, mais Séphora la devance ; elle se jette aux pieds de

son époux en le priant de n'aimer qu'elle seule. Sous ce cri éperdu s'affirme, lancé par les violons et la trompette, un motif chromatique caractérisant la *Jalousie*. Il alterne avec celui de la *Pureté* qui, modifié quelque peu, soutient la supplication passionnée de Séphora. Bar-Kokeba la relève avec douceur. Il reproche à Lilith d'avoir suscité une querelle et lui dit d'implorer son pardon. Celle-ci, pour toute réponse, laisse tomber une de ses bagues et ordonne au Fils de l'Etoile de la ramasser. Il ne répond pas d'abord, mais une nouvelle injonction de la femme le fait obéir servilement. Il se courbe, ramasse l'anneau, puis se met à couvrir de frénétiques baisers les beaux bras nus de l'enchanteresse. A cette vue, Séphora défaillit. Les thèmes du *Rire de Lilith*, du *Héros*, de la *Pureté* et de la *Volupté*, sous sa dernière forme, commentent ce passage symbolique où la puissance du désir triomphe de la fierté de l'homme.

Akiba survient. Il maudit

La femelle par qui le Fils du ciel succombe,
Au geste nu d'un bras.

et déclare à Bar-Kokeba qu'elle a été suscitée par les forces mauvaises pour la honte d'Israël et la perte du Sauveur. Cette apostrophe, qui se déroule sur les motifs du *Héros*, de la *Foi*, des *Imprécatrices* et de la *Volupté* paraît un peu longue : elle ralentit la scène. L'intérêt musical et dramatique reprend avec l'orgueilleuse réponse de Bar-Kokeba qui impose silence au vieillard. A l'*allegro* de la p. 190, motif *Héroïque* en valeurs très diminuées ; ensuite thème du *Sauveur*, pendant toute la réponse du Fils de l'Etoile. Akiba le menace alors de lui arracher le pouvoir comme Samuel jadis à Saül. Nouvelle transformation du *leitmotiv* de la *Foi*. Le thème de la *Volupté* reparait ensuite à l'orchestre. Lilith se plaint qu'on l'insulte et fait parade de son amour. « Si vraiment tu l'aimes, lui dit alors Akiba, tente une épreuve. Rends-toi au camp romain et, Judith nouvelle, rapporte-nous la tête de l'Imperator ». Le Pontife arrache à Bar-Kokeba son glaive et le jette aux pieds de la courtisane. A l'*allegro* de la p. 193, le motif des *Prestiges* subit une modification. Même page, m. 9, 10, apparaît aux trompettes et aux cors un thème qui va jouer dorénavant un grand rôle : celui du *Meurtre*. Lilith repousse dédaigneusement l'héroïque proposition d'Akiba ; seul, l'amour lui importe et elle appelle à elle Bar-Kokeba. « Akiba tend vers celui-ci des bras où la menace supplie. Un instant le Fils de l'Etoile hésite. Mais Lilith le regarde dans les yeux, l'enveloppe de son voile et l'emmène ». Un délicieux motif, spécial aux *Filles de Magdala*, se trouve p. 194, m. 8 et suiv. Il est issu de celui de la *Volupté* qu'on réentend, lui aussi, à plusieurs reprises. Le thème *Héroïque*, p. 195, m. 8 et suiv., affecte une forme nouvelle, sous laquelle

son allure brillante et martiale paraît comme éteinte. Une fois encore, tandis que le thème de la *Foi* se fait réentendre, Akiba maudit l'enchanteresse. Séphora se précipite alors sur le glaive abandonné à terre et, le soulevant triomphalement, elle s'écrie pendant que retentissent les caractéristiques accords du *Meurtre* :

Ce que tu n'oses pas, femme, je le ferai !

Elle ira au camp romain et tuera l'Imperator. Une telle action d'éclat montera à Bar-Kokeba quelle est la femme qui l'aime véritablement. Le thème du *Meurtre* prédomine à l'orchestre ; on retrouve aussi ceux du *Héros* et de la *Pureté*, ce dernier légèrement modifié. Attirons l'attention sur une phrase de Séphora, d'une expression admirable : *Et quand j'aurai frappé d'une main vengeresse*, qui servira, maintenant, de motif de *Vengeance*. Il faut remarquer que ce thème est apparenté à celui des *Prestiges*. En effet, l'action héroïque de Séphora ne sera qu'une vaine illusion.

Cependant, sur la terrasse, Lilith enlace Bar-Kokeba qui, pourtant, fait un mouvement vers sa femme quand il la voit prête à partir. Il veut l'appeler, mais Lilith se fait plus caline, et elle l'enserme plus étroitement en murmurant de voluptueuses paroles. Séphora, qui avait eu un moment d'espoir, s'éloigne tristement suivie d'une vieille servante, en murmurant :

Dieu ! Pour l'amour du lys, pardonnez à l'étoile

Tout ce passage peut compter parmi les plus remarquables de l'œuvre. Les thèmes du *Meurtre*, de la *Pureté*, de la *Volupté*, sous différentes formes, et de l'*Espoir*, forment les éléments symphoniques de cette belle scène.

Le troisième acte est divisé en trois tableaux : le premier se déroule aux abords de la ville d'Endor, près du Temple d'Astaroth, dont la porte ouverte permet de distinguer, à travers de bleuâtres vapeurs d'encens, des formes fugitives. C'est la nuit.

Un prélude d'un caractère étrange et mystérieux précède le lever du rideau. Il est constitué par deux thèmes : le premier, qui paraît devoir être appliqué aux *Forces occultes* se rencontre p. 205, m. 1 et suiv. ; le second que le cor anglais et les trompettes en sons bouchés lancent au 12/8 de la p. 206, symbolise la *Nuit*, « la grande nuit qui régna la première », la nuit, mère des Mensonges et des Illusions. Le thème du *Héros*, en augmentation, se fait réentendre ainsi que ceux de la *Magie* et des *Imprécatrices*. Celui des *Prestiges* subit p. 208, m. 10, 11, aux trombones, une modification considérable. Devant le Temple d'Astaroth, Beltis et les prêtresses s'inquiètent des victoires de Bar-Kokeba. A l'orchestre, persistent les thèmes des *Forces occultes* et de la *Nuit*, puis vient, au 4/4 de la p. 211, un fort

curieux enchaînement du motif des *Prestiges* et de celui du *Héros*. Le thème de *Rome* retentit aussi. Brusquement, surgit celui de la *Volupté*. Lillith arrive. Elle confie à Beltis le projet de Séphora et lui ordonne de venir à son encounter. Thèmes du *Héros*, de la *Nuit*, du *Meurtre*, de la *Volupté* et de la *Pureté*, celui-ci sous deux formes, l'une déjà entendue, l'autre en valeurs augmentées, au *quasi lento* de la p. 213. A l'*allegro moderato* de la p. 214, nouvelle transformation du motif des *Prestiges* qui servira, à la page suivante, pour l'incantation de Beltis. Même page, au *poco animato*, superposition de ce thème lancé par la petite flûte et les flûtes, et de celui de la *Pureté* chanté par le quatuor et les trompettes sur des gammes chromatiques, ascendantes des violoncelles. Sur l'ordre de Beltis, les prêtresses disparaissent. Elle-même, « dépouillée de son appareil démoniaque, n'est plus qu'une très vieille femme assise sur les marches du Temple. »

Séphora arrive, suivie de la servante tenant une lanterne à la main et portant un sac sur l'épaule. Le *leitmotiv* de la *Pureté* se fait entendre à 4/2, en sa forme augmentée. Séphora est épuisée de fatigue, mais le froid du glaive qu'elle sent contre son cœur lui indique son devoir. Une nouvelle forme du thème du *Meurtre* se trouve p. 218, m. 10, 11. La servante demande à Beltis le chemin qui mène au camp romain. Pour une aumône, celle-ci l'indique volontiers puis, demeurée en arrière, elle étend la main vers les deux femmes en faisant des gestes cabalistiques. Un invincible besoin de sommeil s'empare de Séphora et de la suivante. Beltis leur conseille de dormir, promettant de les éveiller avant le lever du jour. La femme de Bar-Kokeba s'assied sur une pierre, puis elle se laisse aller, peu à peu, dans les bras de la servante et elle s'assoupit en murmurant la belle phrase de *Vengeance*. Avec les thèmes de *Rome*, du *Meurtre*, des *Forces occultes* et de la *Nuit*, deux autres motifs non encore entendus, ceux-là, forment le tissu symphonique de la scène. L'un, celui de l'*Enchantement*, est susurré p. 219, m. 8, 9, 10, par les hautbois et les clarinettes ; l'autre, constitué par un enchaînement d'accords parfaits descendant chromatiquement, caractérise le *Sommeil magique*.

« Les prêtresses, comme des spectres transparents, émanent du Temple et des murs en psalmodiant leurs incantations. » Alors Beltis, penchée sur Séphora endormie, s'écrie, sur le motif de la *Vengeance* :

Comme un parfum croirait éclore
 En un fier lys ensanglanté
 Qu'en rêve d'action sa vaine volonté
 Se réalise et s'évapore.
 Comme d'une forme irréelle,
 Un manteau garderait le pli,
 Sans avoir rien fait qu'elle se rappelle
 Avoir tout accompli.

« Le fond du décor devient peu à peu transparent. On voit s'ébaucher des lueurs d'armes, des couleurs d'étoffes parmi des flambeaux qui vacillent. Les prêtresses reculent, Beltis disparaît la dernière. Seules, les apparences de Séphora et de la servante sont en scène, endormies. »

Nous assistons, alors, au rêve de Séphora. « Le fond du théâtre, derrière une brume légère, s'illumine splendidement. C'est la tente du général romain Juli Severus, tente si vaste et si opulente d'un luxe barbare et militaire, qu'on dirait une salle énorme dans le palais de quelque César guerrier. Des deux côtés, au premier plan, subsistent des morceaux de rocher : sur l'un Séphora et la servante sont endormies, leurs visages invisibles tournés vers l'Illusion. »

Et maintenant, c'est le ballet où le compositeur a fait un usage presque constant des modalités grecques. Un motif, personnel à l'*Imperator*, apparu pour la première fois, p. 233, m. 7, revient ensuite à plusieurs reprises. Les passages les plus remarquables de cet important divertissement sont le *pas des légionnaires*, p. 231, au rythme très caractéristique la *danse des joueuses de flûte*, p. 238, et particulièrement le *quasi lento* qui commence à la p. 243, où la flûte, soutenue par les harpes, déroule un original motif ; enfin, le *chant du poète*, magnifique et ample mélodie dans le mode hypodorien que le saxophone fait entendre sur un dessin persistant des harpes. A l'*allegro* de la p. 261, transformation du thème de l'*Imperator*. P. 262, m. 1 et 2, transformation en valeurs augmentées et à 5/4, du chant du poète et superposition de cette mélodie au motif du général romain. Julius Severus choisit la plus belle des danseuses et ordonne à tous de quitter la tente. Le thème du *pas des légionnaires* reparaît, décroît peu à peu et meurt sur la résonance d'une simple trompette qui le fait entendre tout au loin. L'effet est délicieux. Julius Severus reste seul avec la femme qu'il a retenue. La tente, maintenant, est plus qu'à moitié envahie par l'ombre ; elle n'est plus éclairée que par les flambeaux qui brûlent sur la table de l'orgie. « Séphora entre. Elle va, la démarche lente, le regard fixe, vers Julius Severus qui ne la voit point. Elle a peur, elle frissonne. Lorsqu'elle est tout près de l'*Imperator*, elle touche le glaive. A ce moment, Severus se retourne. Elle lui sourit. Julius Severus, ébloui par la beauté de Séphora congédie la danseuse. Il demande à Séphora qui elle est. Elle lui répond qu'elle est fille d'une race royale ; qu'au bruit des exploits de Severus elle n'a pu s'empêcher d'avoir l'esprit troublé, le cœur ému et qu'elle est venue, malgré la longueur du chemin, pour connaître l'illustre *Imperator*. Et, au fond de son âme, Séphora est déchirée de ses affreux mensonges, mais il le faut. Severus, éperdu, l'attire vers lui, mais la sentant résistante, il lui verse à boire ; il boit aussi ; elle ne boit point, elle jette la coupe, mais elle le fait boire encore. Coquetteries désespérées de Séphora. »

Cette scène mimée est commentée par un nouveau *leitmotiv*, celui de la *Luxure* qui apparaît p. 266, m. 16 et suiv., — il subit, p. 268, m. 6 et suiv., une déformation, — et par les thèmes du *Meurtre* et de la *Pureté* qui, sous l'une de ses transformations, s'unit à celui de la *Luxure* p. 267, m. 14, 15.

« Severus attire Séphora vers le lit. Elle a peur à cause des flambeaux. Il consent à les éteindre. Coup sur coup, il vide plusieurs coupes. Il est, bientôt, complètement ivre. Il chancelle en s'efforçant d'entraîner Séphora sur le lit et il tombe, la tête derrière la table. » Le motif de *Luxure* se présente sous une forme nouvelle p. 271 au 9/8 ; ceux de l'*Imperator*, de la *Pureté* et du *Meurtre* reviennent continuellement. Page 274, au 2/4, le thème de l'*Imperator* est ramené sous une nouvelle forme qui lui donne comme un aspect titubant. Au *quasi lento* de la p. 274, retour du thème de l'*Enchantement*. Le moment fatal est arrivé. Le *leitmotiv* de la *Pureté* gémit à la clarinette basse. « Séphora lutte cruellement contre sa faiblesse, contre sa pitié. N'importe, c'est la nécessité. Elle est debout contre le lit et la table ; elle n'ose pas frapper sous la lumière, ni voir son crime après. Elle lève à la droite le glaive qui reluit sous la clarté, le baisse avec force. » Le thème du *Meurtre* rugit en un tutti formidable suivi aussitôt de celui de l'*Enchantement*, rappelant, comme tout à l'heure, que ce qui se passe est en dehors de la réalité. « Séphora a renversé le dernier flambeau et c'est maintenant la complète obscurité. De la gauche, au cri sans doute, la vieille servante, lentement, s'avance, en levant la lanterne vers la table. Séphora la prend par la main en frissonnant, la fait s'approcher puis elle se penche derrière la table. Les deux femmes s'en vont silencieusement. On devine que Séphora tient par les cheveux une tête coupée. » Cette fin de la pantomime est accompagnée par les thèmes des *Forces occultes*, du *Sommeil* et du *Meurtre*, cette fois *pianissimo* et en valeurs augmentées.

Progressivement, reparaît le décor du premier tableau de cet acte. Séphora et la servante sont toujours endormies sur le rocher. La phrase de *Vengeance*, en augmentation, murmure au cor et à la harpe, et le motif des *Forces Occultes* rampe aux sarussophone et aux bassons. Séphora s'éveille, croyant avoir cédé au sommeil après avoir commis le meurtre. Tout là-bas, le thème de *Rome* est lancé par les trompettes. La femme de Bar-Kokeba se hâte de fuir, suivie de la servante portant dans le sac ce qu'elle croit être un sinistre fardeau. Réapparition des motifs des *Prestiges*, du *Meurtre* et de la *Pureté*. A l'intérieur du Temple recommence la psalmodie des prêtresses. On réentend le thème du *Rire de Beltis* ⁽¹⁾. Le rideau tombe lentement.

(1) La réduction piano et chant ne contient pas ce rappel.

Cet acte, d'une conception dramatique très originale, n'est pas moins curieux au point de vue musical. Au moyen de l'instrumentation, M. Camille Erlanger est arrivé à donner avec une grande intensité, une impression de rêve, d'illusion, d'irréalité.

Un très bel interlude sépare le 3^e et le 4^e acte. « L'orchestre dit la fuite de Séphora dans les ténèbres, le long des routes inconnues, avec la tête sanglante, et la poursuite des Romains. Un instant, brisée, elle tombe et s'endort. Mais elle se réveille vite, toujours poursuivie, mais victorieuse. Pantelante d'effroi, cependant, elle apporte à son époux le triomphe et en obtiendra l'amour. Mais il semble qu'une puissance démoniaque, une puissance de luxure, un charme de câlinerie mortelle luttent contre l'amour conjugal et l'amour de la Patrie qui se dévouèrent jusqu'à l'assassinat. » Les thèmes qui constituent la base symphonique de cet interlude, magnifiquement traité, sont ceux du *Meurtre* et de la *Pureté*. Signalons au 3/8 de la p. 281 la superposition de deux formes de ce dernier motif, en valeurs augmentées, aux trombones, et, sous l'un de ses aspects les plus fréquents, aux bois, aux trompettes et aux cordes, — de *Rome*, de la *Luxure*, de l'*Imperator* qui, p. 283, m. 15, subit une transformation, — de l'*Enchantement* et de la *Volupté*.

Les rideaux s'écartent sur une cour dans le palais de Bar-Kokeba. « A droite, dans une pénombre où ne brillent que languissamment les lueurs dernières d'une fête, les filles de Magdala, dansantes et chantantes, près de Bar-Kokeba et de Lilith, couple enlacé dans plus d'obscurité. C'est après une longue ivresse qui se prolonge. » Les suites de neuvième, qui attirent l'attention, dès le début de cet acte, donnent bien l'impression de lassitude et d'énervement d'une nuit d'épuisantes débauches. Après quelques mesures à 5/4, accompagnant les danses, le célesta, les violoncelles et le cor font entendre le thème lascif des *Filles de Magdala*. Ce motif constitue, en partie, le chœur de femmes, d'une si pénétrante langueur, qui vient ensuite. Une très importante dérivation du *leitmotiv* de la *Volupté* se trouve au 4/4 de la p. 291. A la page suivante, au changement de ton, le même thème reprend une forme déjà signalée. Le thème du *Héros* revient aussi. Lilith murmure à son amant de voluptueuses paroles. L'Elu du Seigneur, le Sauveur d'Israël, sous les caresses de cette femme, oublie sa mission aussi bien que l'épouse fidèle. Bar-Kokeba ne demande plus qu'à mourir sous les baisers de Lilith. Dans toutes ces pages, une sensation troublante de chaude luxure monte des sonorités orchestrales où se croisent le *leitmotiv* de la *Volupté*, sous diverses transformations, et le thème *Héroïque* qui, maintenant, a perdu son allure victorieuse et semble sans force, épuisé, éteint. Parmi les passages les plus remarquables il faut citer l'enveloppante phrase de Lilith :

D'une heure lente aussi l'heure lente est suivie.
Le seul bonheur de vivre est l'oubli de la vie.

délicieusement accompagnée par le cor, les harpes et les cordes *con sordini*, et celle de Bar-Kokeba :

Si proche de la mort est ma douce agonie,
Que je t'aime sans écouter.

Akiba entre. Il contemple avec une douleur terrible le Fils de l'Etoile vautre sur la prêtresse de Bélial et d'Astarté. Du fond, s'avance alors, en cortège désolé, des groupes de prêtres, de lévites qui emportent les Tables de la Loi, de guerriers. Akiba leur crie d'abandonner le palais du Roi, habité, maintenant, par les prostituées. Bar-Kokeba ne prête aucune attention aux reproches du vieux Pontife et aux anathèmes des Juifs. Il ne voit, il n'entend que Lilith et il continue de prononcer avec elle des chants de désir et d'amour. Le motif d'*Israël* revient, p. 300, en marche funèbre, interrompant les danses des filles de Magdala. Il accompagne les cris de douleur d'Akiba et du peuple dans les pages suivantes, où l'on retrouve aussi le thème de la *Détresse*. Page 303, m. 2, 3, 4, réapparition d'une forme des *leitmotifs* de la *Volupté* et du *Héros*.

Tout à coup, des acclamations d'allégresse arrêtent l'exode des Hébreux. Le thème du *Meurtre* sonne à l'orchestre, suivi de la superposition des deux formes de celui de la *Pureté*, signalées tout à l'heure dans l'interlude. Séphora entre en brandissant le glaive. Le *leitmotiv* de la *Foi* chante triomphalement à l'harmonie et au quatuor. Ceux du *Meurtre* et de *Rome* se font aussi réentendre. Devant tous, la fille d'Akiba déclare que sa faible main a servi l'Eternel et que son époux va enfin connaître quelle est la femme qui l'aime vraiment. Thèmes de la *Pureté* et du *Meurtre*. Pendant que l'orchestre ramène l'une des formes de la *Volupté*, Lilith et les Magdaléennes se dressent avec un grand cri impudent et la courtisane, s'adressant à Séphora, lui fait remarquer qu'elle n'a pas de sang sur les mains. Le thème des *Prestiges* apparaît ici, profondément modifié. Lilith clame son triomphe : sa sœur Beltis a trompé l'épouse et elle, elle a vaincu le mari ! La phrase de la *Pureté* subit, p. 315, à l'*allegretto moderato*, une importante transformation qui lui donne comme une allure lasse et découragée. Cependant Bar-Kokeba se soulève sur la couche ; il semble sortir d'une léthargie. Le thème *Héroïque* reparait. Lilith interpelle encore Séphora :

Oh ! La mauvaise ménagère
Qui crut acheter au marché
Quelque mets rare et recherché
Et n'en rapporte qu'une pierre !

puis, arrachant le sac des mains de la servante, elle le jette au milieu des Israélites. Un caillou s'en échappe et roule sur le sol avec un bruit sourd. Le thème de la *Volupté* plane victorieux à l'orchestre. Consternation de la foule. Séphora défaille dans les bras de ses femmes.

Et voici que, tout là-bas, des trompettes font retentir les airs du motif de *Rome*. Alors Lilith, dans un accès de joie farouche, annonce l'arrivée des maîtres d'Israël et prédit leur définitive victoire. Les thèmes de *Rome* et de l'*Imperator*, ce dernier sous une très intéressante transformation apparue, p. 317, m. 4, reviennent à chaque instant. Mais Lilith a jeté le masque trop tôt. Bar-Kokeba se redresse tout à fait. « Il est chancelant et hagard, avec l'air de sortir d'un mauvais songe ». Il se demande s'il a dormi ; peu à peu il se reprend, sa conduite lui apparaît dans toute son horreur et il chasse Lilith et les Magdaléennes. La plus grande partie du chant de Bar-Kokeba est soutenue par le thème du *Héros* sous deux transformations : la première p. 318 au 3/4, la seconde p. 320, au 9/8. Le motif des *Imprécatrices* fait de fréquents retours. Celui de la *Pureté* reparait avec les mots : *Et je reçois le lys*. Page 232, m. 4, transformation du motif de la *Volupté* en sextolets. Au *piu vivo* de la p. 324, nouvelle forme de celui des *Imprécatrices*.

Bar-Kokeba se rapproche humblement de Séphora et lui demande pardon. L'épouse fidèle, avec une grâce auguste, s'incline vers le mari repentant et, lentement, le baise au front. Il se relève transfiguré. Ce duo, d'un grand intérêt musical, se déroule sur les thèmes de la *Pureté*, du *Héros* et du *Sauveur*, traités avec la plus riche variété, présentés sous des aspects qui les renouvellent constamment. Deux modifications du *leitmotiv* de la *Pureté*, l'une à l'*allegro moderato* de la p. 325, l'autre au *molto moderato* de la p. 332, ainsi qu'une transformation du thème *Héroïque*, p. 326, m. 15, 16, sont surtout à signaler. Le motif de la *Jalousie* revient p. 333. Sous le rapport purement vocal, le 4/4 de Bar-Kokeba : *Quand sous le signe de l'Etoile*, commenté par les motifs du *Sauveur* et de la *Pureté* et l'imploration du Prophète, p. 330, 331, 332, sous lequel ce dernier thème déroule sa chaste mélodie, me paraissent les points culminants de ce duo.

Cependant les trompettes, plus près, lancent le motif de *Rome*, alternant avec la transformation de celui de l'*Imperator*. Bar-Kokeba reprend le glaive que Séphora avait conservé à sa ceinture — une dernière fois se fait entendre le motif du *Meurtre* — puis il entonne une sorte de chant de guerre basé sur le thème du *Héros*. Séphora tombe dans les bras de son mari pendant que chante éperdument le motif de la *Pureté*. Le Fils de l'Etoile se précipite l'épée haute au-devant des Romains. Tous le suivent.

Lilith et les filles de Magdala rentrent peu à peu. La prêtresse éclate d'une joie féroce. Le *leitmotiv* propre à son rire vibre au 12/8 de la p. 341. Lilith ne craint pas que Bar-Kokeba remporte la victoire :

Sa splendeur n'est plus, sa vigueur est morte
On ne peut plus vaincre quand on m'aîma.

Sous cette phrase expressive la trompette ramène le thème *héroïque*. A la fin, retour de celui de la *Volupté*. Là-bas montent des bruits de combat acharné ; des cris retentissent. Debout, sur la terrasse, Lilith domine le champ de bataille. A l'orchestre alterne une des transformations du thème du *Héros*, et celui de l'*Imperator* en sa dernière forme. Lilith invoque Rome et souhaite son triomphe « sur le Jéhovah du Juif odieux ». Thème de *Rome*. Les rideaux se ferment.

Un long entr'acte décrit, symphoniquement, le combat désespéré où le peuple hébreu va trouver son écrasement final. Dans cette page, d'un éclat foudroyant, la sonorité atteint aux limites extrêmes. La chose paraît toute naturelle quand on songe qu'il s'agit de la catastrophe suprême où viennent s'abîmer les derniers espoirs d'une race. Mais ce terrible déchaînement de tous les instruments demeure, il est bon de le faire remarquer, constamment musical. Nous n'y trouvons pas, comme chez certains compositeurs qu'il est inutile de nommer, du bruit pour bruit. Les principaux *leitmotifs* de l'œuvre s'amalgament, s'unissent, se combattent pour former un ensemble véritablement grandiose. L'analyse, sèche et froide, ne peut rendre l'impression produite par ce fragment d'une rare puissance.

Il est bon toutefois, de donner quelques points de repère. Au *Poco largo* de la p. 350, les trombones font entendre, légèrement modifiée, la phrase : *Sur le dieu de Jacob, nos dieux l'ont emporté*. Le thème du *Héros* retentit plusieurs fois, puis la *Magie*, p. 352, m. 2, et p. 355, m. 3, revient, transformée. Page 351, m. 9, superposition des motifs de la *Jalousie* et de la *Foi*. Au 3/4 de la p. 353, autre superposition : celle des deux formes de la *Pureté* ; plus loin réapparaissent les thèmes de la *Volupté*, de *Rome*, de l'*Imperator* et du *Héros*. Au 4/4 de la p. 357, alternant avec ce dernier thème lancé par les trombones, puis par les trompettes, l'hymne du second acte est chantée par l'harmonie et le quatuor. La phrase : *Sur le dieu de Jacob*, revient encore. Enfin, au 4/2 de la p. 361, le large thème du *Temple*, proclamé par l'harmonie et les cordes, est coupé par celui de la *Magie* qui revient, transformé, aux altos.

Le cinquième et dernier acte se passe, comme le premier, dans les ruines du Temple de Jérusalem, par une nuit obscure. Les Hébreux sont vaincus, leur défaite s'achève en déroute. Des fuyards, des blessés, des vieillards, des femmes traversent la scène en se lamentant, en poussant des cris de désespoir. Retour des thèmes d'*Israël*, de la *Détresse*, du *Héros*, du *Sauveur*, de la *Pureté*, des *Fils d'Hiram*. Ceux-ci, découragés, jettent leurs équerres, leurs truelles et leurs compas dans les ruines du Temple. Appuyé sur une haute crosse, coiffé de l'éphob, Akiba arrive pendant que retentit à la clarinette basse le thème de la *Foi*. Puis les cuivres ramènent *pianissimo* l'Hymne du second acte, rythmé, cette fois, en marche funèbre. Venant de la gauche, des lévites entrent à leur tour,

« portant sur une seule civière de branchages, où s'enroulent des serpents inertes, deux morts blêmes dont la poitrine et le front saignent. C'est Bar-Kokeba et Séphora. On a mis sur l'épouse un lys rompu ; le glaive brisé, joint en forme d'étoile, est sur la poitrine de l'époux. Les lévites gravissent la ruine. Ils déposent la civière mortuaire devant Akiba. » Sur un signe de ce dernier, ils s'éloignent. Les motifs du *Héros*, de la *Pureté*, diversement modifiés, et du *Sauveur* soulignent cette scène muette. « Cependant, sous les mains d'Akiba qui se penche, les deux époux, lentement, remuent, ouvrent les yeux, se reconnaissent, reconnaissent aussi les ruines où ils se sont vus pour la première fois. » Alors, tandis que le motif du *Sauveur* scintille aux violons *con sordini*, dans le registre aigu, que celui du *Héros* lui répond aux trompettes en sons bouchés et que celui de la *Pureté* se déroule au violon solo, Séphora et Bar-Kokeba échangent quelques mots. Puis, tendrement enlacés, ils unissent leurs voix pour reprendre, à l'unisson, en valeurs augmentées, une des dernières phrases du duo de l'acte précédent. Ils meurent. Au ciel, l'étoile qui brillait encore faiblement s'éteint tout à fait ; sur la terre, le lys qui s'épanouissait toujours, s'effeuille, Akiba baise au front le mort et la morte. Retour de l'hymne du second acte sous une nouvelle forme et du thème *Héroïque* fragmentairement et en augmentation.

Akiba, seul devant les cadavres de ceux qui lui furent chers, se prend à méditer. Ici tout s'achève. L'étoile et le lys ne sont plus qu'une seule cendre. Ce monologue, d'une grande majesté, se déroule sur le motif de la *Foi*, de l'*Hymne*, puis du *Sauveur*, de la *Pureté*, du *Héros*, tous en valeurs augmentées. Le vieillard entre dans sa demeure, sous les ruines. Il en ressort avec le chandelier à sept branches qu'il dresse, tout allumé, dans les ténèbres et il interroge Iaveh. Que veut-il faire des hommes ? Est-ce la fin de la plus vieille humanité ? Que Dieu manifeste donc sa volonté ! Un vent de tempête éteint les sept flammes du flambeau pendant que le thème de la *Foi* se fait entendre pour la dernière fois. Ensuite retours successifs des motifs du *Temple*, de la *Magie*, des *Imprécatrices*, sous certaines de ses formes, et de la phrase : *Sur le dieu de Jacob...* Akiba jette le flambeau. « Alors, apparaissent, lumineuses et magiques, sur le haut des ruines, Lilith et Beltis enlacées et rieuses. » Le thème des *Faux Dieux* sonne victorieux, à l'orchestre. Akiba a vu les enchantresses. Il regagne lentement son abri en murmurant amèrement :

Il ne reste plus rien que l'éternel mensonge
Et l'éternelle volupté.

« Des voix qui sortent des profondeurs, entre les écroulements, » invoquent, sur une transformation du motif des *Faux Dieux*, Baal, Moloch et Astarté. « Des décombres s'érige partout une nuée rampante de formes

vagues aux ténèbres transparentes, qui frôlent les pierres en une lente caresse sinistre. » Les Imprécatrices lancent encore leur cri triomphal :

Sur le dieu de Jacob, nos dieux l'ont emporté ;

et elles reprennent le chœur du premier acte. Le rideau baisse, tandis qu'à plusieurs reprises, le thème des *Faux Dieux* se fait réentendre, à chaque fois, avec plus de force.

*
* *

La partition du *Fils de l'Etoile*, — je l'ai dit en commençant cette étude et je me plais à le répéter en la terminant, — est l'une des plus considérables de la jeune école française. Ecrite avec une étonnante sûreté de main, elle offre, de la première à la dernière note, une unité remarquable. Elle forme un bloc sans la moindre solution de continuité où tout se tient et s'enchaîne de la façon la plus solide. Dans cette œuvre, il n'y a pas une idée vulgaire à regretter. Toutes sont d'une remarquable distinction. Bien que le livret de M. Catulle Mendès subisse fréquemment l'influence poétique de Wagner, — l'arrivée de Bar-Kokeba n'est pas sans rappeler celle de Lohengrin, le personnage de Lilith, ceux de Kundry et d'Ortrude, — le musicien a su échapper à la tyrannique suggestion du Maître de Bayreuth. L'inspiration mélodique de M. Erlanger, et surtout son instrumentation, lui sont bien personnelles. Cette dernière, d'une extrême richesse, offre une foule d'effets curieux. La façon dont, par exemple, le musicien emploie les trompettes est une des caractéristiques de son coloris instrumental. Il faut signaler aussi, dans le *Fils de l'Etoile*, la grande variété des formules rythmiques et l'emploi très fréquent de la mesure à cinq temps réelle. Enfin, l'on ne saurait trop louer aussi la constante beauté des chœurs qui, dans l'histoire de l'Opéra français, me paraissent mériter de prendre place à côté de ceux de *Samson et Dalila*.

Dans cette œuvre, ni le poète ni le musicien n'ont rien sacrifié au public. Elle a été écrite par les deux collaborateurs en dehors de toute préoccupation étrangère à l'Art, dans ce qu'il a de plus noble et de plus élevé. C'est là son grand honneur, on ne saurait trop y insister.

Le *Fils de l'Etoile* est un ouvrage extrêmement complexe qui demande, évidemment, pour être apprécié à sa juste valeur, à être entendu plusieurs fois, à être étudié avec soin. Ce n'est pas une de ces partitions digestives comme en fabriquent certains musiciens qui, se préoccupant, avant tout, de savoir d'où souffle le vent, chantent avec une égale facilité les catins antiques ou modernes et la Vierge Marie. Elle n'est pas de

celles qu'on va écouter béatement après un bon dîner, au milieu des cris d'admiration d'une clientèle agréablement chatouillée, que l'on déclare charmantes en sortant du théâtre et qu'on oublie dès le lendemain.

Le *Fils de l'Etoile* a été conçu et réalisé d'après un idéal autre que certains ouvrages parus ces temps-ci. Il est possible qu'il ait, à l'heure actuelle, une valeur commerciale moindre qu'un *Jongleur de Notre-Dame*. En tous cas, il a pour lui la valeur d'Art, la seule qui compte pour la Postérité.



Partitions Étrangères

A Jean HURÉ.

Partitions Étrangères



MIARKA

(Opéra-Comique. — Novembre 1905)

Il y a dix huit ans environ, l'attention des musiciens fut brusquement attirée sur le nom, alors bien inconnu, de M. Alexandre Georges, par un recueil de mélodies d'une forme excessivement neuve et personnelle, intitulé : les *Chansons de Miarka*. Ces chansons extraites d'un curieux roman de M. Jean Richepin, *Miarka, la Fille à l'Ourse*, avaient inspiré le jeune compositeur de la plus heureuse façon.

Les *Chansons de Miarka*, malgré leur haute valeur d'art, obtinrent — chose extraordinaire — un succès très vif. Elles plurent au public comme aux raffinés et rendirent célèbre le nom de leur auteur. Depuis lors, celui-ci, musicien consciencieux et modeste, ennemi de l'intrigue et de la réclame, professeur à l'école Niedermeyer, dont il est lui-même sorti, organiste à Saint Vincent-de-Paul, écrivit un certain nombre d'œuvres, — pièces d'orchestre, musique de scène, oratorios, enfin un drame lyrique, *Charlotte Corday*. Ces différents ouvrages, qui ne manquent pourtant de valeur, ne retrouvèrent pas le succès du petit recueil qui, du jour au lendemain, avait fondé la renommée de M. Alexandre Georges. Aujourd'hui la fortune semble lui revenir avec *Miarka* qu'il vient de donner à l'Opéra-Comique.

M. Jean Richepin a tiré de son roman un livret d'opéra dans lequel il a fort habilement enchâssé les différentes chansons du recueil. On les y retrouve toutes, sauf celles des *Deux Baisers* qui revient seulement à l'orchestre. Cette chanson est dite dans le roman par la Vougne, alors qu'elle ensevelit le corps de son fils Tiarko, père de Miarka. Il me semble que M. Richepin aurait pu introduire dans le prologue cet épisode.

Le rideau se lève sur une place d'un village, en Thiérache, à côté de l'école. A la rivière, les laveuses battent le linge ; des vanniers tressent des paniers. Dans les quelques mesures très animées qui forment le prélude, on remarque un appel persistant de trompettes et p. 2, m. 3, 4, à la basse, le thème qui caractérise la Vougne. M. Georges n'a pas construit sa partition sur le système des *leitmotive*. Néanmoins, ce thème reparait assez souvent, ainsi que deux autres que je signalerai à leur heure.

Dans l'école, les enfants épèlent l'alphabet ; les laveuses et les vanniers chantent. Ces chœurs, d'une aimable ligne mélodique, sont habilement traités ; pourtant, ils ne sortent pas des données conventionnelles et, pendant tout le début de l'acte, c'est un complet retour au genre « éminemment français ». Un grand innocent de vingt ans, Gleude, qui passe son temps à charmer les oiseaux, vient demander à boire aux vanniers. Le maître d'école veut le chasser, car, avec sa flûte aux treize tuyaux, il trouble l'attention de ses élèves. Il fait rentrer ceux-ci dans la classe et le triple chœur reprend. Puis, comme midi sonne, enfants, vanniers, laveuses, s'en vont vers le repas.

Le maire du village vient à passer avec sa sœur. Il s'arrête à causer avec le maître d'école. L'exposition se fait entre ces trois personnages ; elle n'offre pas un grand intérêt au point de vue musical. Le maire est un curieux d'ethnologie ; il écrit des mémoires sur les Romanichels dont, jadis, de nombreuses tribus parcouraient la Thiérache. Mais, depuis plusieurs années, il n'en passe plus. Seule, une vieille bohémienne, la Vougne, erre dans le pays avec sa rubidal (roulotte). Elle a été chassée de la tribu avec son fils Tiarko, qui avait épousé la fille d'un paysan. Au *Moins vite* de la p. 41 apparait le motif qui, dans le courant de l'ouvrage, s'applique constamment aux Romanichels. Il revient dans les pages suivantes. Ce motif est issu de l'accompagnement de la *Marche Romané*, une des belles mélodies du recueil qui est chanté au dernier acte. Le thème de la Vougne se fait réentendre p. 44, m. 5.

Une rumeur s'élève : des cris de moquerie et de haine. Gleude accourt et invoque le secours du maire. Les habitants poursuivent la Vougne. Elle a tout perdu, son fils, sa bru, son cheval, et la foule cruelle et inconsciente, la suit en l'insultant.

La Vougne entre, traînant elle-même sa rubidal. Au *Lento* de la p. 5, le motif propre à la vieille bohémienne reparait de nouveau. *La Rubidal est sacrée* dit la Vougne, *il vient d'y naître un enfant*, et comme la foule veut lui jeter des pierres, la Vougne lui crie qu'à celui qui lancera la première, en retour elle lui jettera un sort. Le maire s'interpose et arrive à calmer les paysans. Alors, dans un magnifique récit, largement déclamé, la Vougne déclare que l'enfant qui vient de naître, a du sang de roi dans les veines et que, dans l'eau qui court, sous le soleil qui crée, elle veut consacrer l'enfant

selon le rite des Romanis. Le motif de la Vougne revient p. 56. Le maire fait écarter les curieux ; qu'en toute tranquillité la bohémienne agisse.

La Vougne saisit la corbeille où repose, chair encore informe, la petite Miarka et la trempe dans l'eau froide.

Puis elle se met à chanter l'*Hymne à la Rivière* ('). Debout, la Vougne, d'un geste hiératique, tend l'enfant vers le ciel embrasé. Puis elle entonne l'*Hymne au Soleil*. Toute cette fin du Prologue est d'une extraordinaire couleur.

Le premier acte est divisé en trois tableaux. Dix-huit ans se sont écoulés. La Vougne et Miarka habitent sous un méchant apprentis en planches, ouvert à tous les vents, dans un coin de la propriété du maire qui leur a donné asile. Le Prélude est basé sur la chanson des *Deux baisers*.

On est en plein hiver. La Vougne est accroupie près d'un maigre feu. Sur la rubidal Miarka repose. Gleude, l'innocent du Prologue, dont l'esprit s'est ouvert, apporte à la bohémienne du bois et du genièvre. Il adore Miarka qu'il a vue grandir et, pour elle et sa grand'mère, il est un ami dévoué, un serviteur fidèle. Au *Modéré* de la page 71, il importe de signaler un motif âpre qui symbolise l'hiver. On le retrouvera à plusieurs reprises dans le courant de cet acte. La Vougne ne garde aucune reconnaissance au maire de l'asile qu'il lui donne. Elle hait ces gens-là et songe avec amertume, qu'elle, la vieille Romané, reste depuis dix-huit ans dans le même coin. Si elle ne part pas, c'est qu'elle doit obéir aux tarots qui lui ont dit un jour : « Là, où Miarka naît, si Miarka grandit, apprenant aux magiques livres tout ce qu'il faut qu'elle apprenne, Miarka sera reine ». Or, Miarka n'a pas encore tout appris. Le musicien a rendu tout ce passage dans une note simple et farouche bien en situation. À l'orchestre passe continuellement, le motif de l'Hiver. Le thème de la Vougne revient plusieurs fois p. 74. La vieille secoue Miarka. Il est temps qu'elle se mette au travail. Mais la jeune fille supplie sa grand'mère de la laisser dormir encore. Pour la réveiller tout à fait, la Vougne saisit sa guzla et ordonne à Gleude de jouer de sa flûte lui aussi. Au son allègre des deux instruments Miarka se soulève peu à peu, s'étire et esquisse un pas. Ce petit épisode est tout à fait charmant. La Vougne se met aussitôt à continuer l'éducation de Miarka. Elle lui dit de lui chanter la *Chanson de la Parole* qu'elle lui a appris la veille. Miarka, obéissante, murmure cette chanson. Mais cela ne suffit pas à la grand'mère qui exige encore une autre chanson romané. L'enfant chante l'*Eau qui court*.

Gleude reste en admiration devant Miarka. Il essaie de redire l'air sur sa flûte de roseaux, mais, en un exquis récit, la jeune fille l'en dissuade.

(') Je ne redonne pas ici l'analyse des *Chansons* auxquelles un chapitre de ce volume a été précédemment consacré. Se reporter à la p 151.

Si sa grand'mère s'en apercevait, jalouse comme elle est de ses chansons romanés, elle lui défendrait de chanter désormais devant lui, et elle aime tant qu'il l'écoute ! Gleude écoute Miarka avec une émotion contenue et de son cœur jaillit une phrase attendrie. Le maire qui rôde dans le fond du jardin avec sa sœur, entend Gleude. Déjà, il projette de marier le charmeur d'oiseaux avec la petite bohémienne et il espère que, lorsque la Vougne sera morte, il pourra obtenir d'eux les fameux livres romanis, grâce auxquels il pourra publier encore quelques savants mémoires. Mais la Vougne se méfie. Elle reçoit mal le maire et M^{me} Tavie et elle repousse leur offre de s'installer chez eux, où Miarka qui, toute gelée, grelotte dans un coin, retrouverait des forces. Mais la vieille ne veut pas que le maire connaisse ses chansons et, bien que ce dernier proteste de son affection pour les Romanis et lui demande de l'aider à écrire un livre à leur gloire, la Vougne demeure irréductible et fière. Elle consent pourtant à dire au maire une chanson romané qui lui apprendra pourquoi elle ne doit lui en apprendre aucune. Et la bohémienne chante le *Savoir*. Le maire s'extasie sur l'originalité de la chanson, mais la Vougne, de plus en plus excitée, le chasse, ainsi que M^{me} Tavie et le pauvre Gleude. Le thème de l'Hiver revient plusieurs fois dans cette scène à partir de la page 98.

Restée seule avec sa petite fille, la Vougne l'entretient de son espoir invincible. Elle doit être reine un jour, épouser un roi d'une tribu de Romanichels ; les tarots l'ont promis. C'est pour ce but qu'elle vit et qu'elle veut que Miarka vive. Toujours l'enfant doit penser à lui. Scène bien traitée qui se termine par un petit ensemble où les voix se marient de la plus heureuse manière. Que Miarka se rendorme. La Vougne évoquera pour elle le beau fiancé promis, le Roi des Bohémiens. Le sommeil appesantit les paupières de la jeune fille et, sous l'influence de la Vougne qui l'a fascinée, elle assiste en rêve à la venue de son Roi.

Le paysage d'hiver se change en un paysage de printemps. Sur la route, passe une longue file de romanichels qui marchent en luttant contre le vent, en chantant la chanson de la *Poussière*. Puis, le paysage s'étant graduellement éclairé, on assiste à un long divertissement bohémien entremêlé de chœurs. Toute cette fête est d'une grande originalité d'idées mélodiques et d'une grande variété rythmique. A signaler particulièrement, la *Danse romané* et le *Pas de l'Ours*, fort amusant avec son solo de flûte. Dans la *Ronde des Amoureux*, le violon solo déroule le motif du *Cantique d'Amour*, chanté par le roi au dernier acte. Celui-ci apparaît à cheval. Il presse les Romanis de partir. Point de halte ! il faut marcher sans trêve, car il cherche la fiancée que le Destin lui a promise. Le divertissement se termine par une ronde fougueuse avec chœurs.

Brusquement tout s'évanouit. Le paysage d'hiver reparait. Miarka s'éveille. « Grand'mère, s'écrie-t-elle, je l'ai vu ! c'est lui. » Hélas ! elle

s'aperçoit bien vite qu'elle n'a eu qu'un rêve. La Vougne l'encourage. Le rêve deviendra réalité. Qu'elle soit brave et forte. Le Roi viendra.

Le Prélude du deuxième acte, d'un sentiment calme et simple, est bâti, en sa majeure partie, sur le motif de la chanson que Gleude soupirera tout à l'heure. La Vougne a fini par céder aux sollicitations du maire. Elle est venue habiter une pièce qu'il a mise à la disposition de la bohémienne et de sa petite fille.

Assise auprès de la cheminée, Miarka dit sa reconnaissance à M^{me} Tavier. Pendant ce temps, le maire rôde dans la chambre, fouillant dans les tiroirs, regardant avec curiosité les bijoux bizarres des Romanichels. Mais ce sont les livres qu'il voudrait voir. Il interroge Miarka à leur sujet. La jeune fille déclare que ces livres sacrés elle en fera don à la tribu dont le roi la prendra pour femme et que si, par hasard, son espoir ne se réalisait pas, à sa dernière heure elle les brûlerait. Le maire se désespère. Les phrases de remerciements adressées par Miarka à M^{me} Tavier sont d'une touchante simplicité. A l'*Animé* de la p. 177, quand Miarka affirme que les tarots disent que le roi est en route pour venir la trouver, passe à l'orchestre une transformation du motif des Romanis. Ce thème revient encore à la page suivante. Le maire et sa sœur se retirent en entendant la voix de Gleude. Celui-ci arrive en chantant une chanson d'une exquise mélancolie. Il jette un bouquet de fleurs à Miarka qui l'invite à entrer : sa grand'mère n'est pas là. Timidement, Gleude commence à parler d'amour à Miarka ; la jeune fille lui dit de se taire, mais la passion aveugle Gleude ; elle éclate, farouche. Il veut saisir Miarka, mais celle-ci le repousse brutalement. Son orgueil la garde et, sous la fascination de son regard, Gleude tombe à genoux et implore son pardon, puis il s'enfuit en reprenant sa triste chanson. Miarka a un moment d'attendrissement. Qui sait si le bonheur n'est pas là plutôt et s'il ne vaudrait pas mieux finir paisiblement sa vie dans la douce Thiérache. La scène de passion et de violence entre Gleude et Miarka est sobrement traitée dans une note très juste. Elle se développe en sa plus grande partie sur un motif que l'on rencontre pour la première fois p. 184, m. 1. Le thème de la Vougne revient p. 187, 188.

La vieille bohémienne rentre agitée, inquiète, Elle sait que le maire convoite ses livres, que Miarka s'amollit dans cette maison qu'elle aime trop. Cela ne peut pas durer ainsi. Il faut partir de suite. En vain, Miarka supplie sa grand'mère. La Vougne demeure inflexible.

Rapidement, elle fait ses paquets, entassant les livres et les habits de fête de Miarka, ceux qu'elle doit revêtir quand elle sera proclamée reine. Puis, saisissant un tison enflammé, la vieille le jette dans un grenier plein de foin en maudissant la maison funeste où Miarka s'endormait n'ayant plus le désir des lointains horizons. La Vougne entraîne sa petite fille terrifiée. Cette scène est l'une des mieux réussies de la partition. Toutes les

phrases de la Vougne ont une remarquable force expressive. La malédiction finale, notamment, a une grandeur tragique réelle. A partir de la p. 196, m. 8, 9, le thème des Romanis joue un rôle important. A la p. 197, m. 6, il revêt une nouvelle forme. La phrase spéciale à la Vougne revient p. 202, m. 3, puis vibre, terrible, au *Largo* de la p. 204 et p. 205, accompagnant les imprécations de la bohémienne. On la retrouve encore à la chute du rideau, suivie, peu après, du thème Romani sous une forme diminuée.

Le troisième acte est précédé d'un important Prélude où le thème des Romanis revient diversement traité. Le rideau se lève sur une route qui s'enfonce, avec sa ligne de poteaux télégraphiques, dans une campagne aride et désolée. Épuisée de fatigue, la Vougne s'est écroulée avec ses fardeaux dans un fossé. Gleude vient de rejoindre les deux fugitives. Il conseille à Miarka de dormir un peu. La jeune fille refuse : elle se repose mieux en regardant les nuages courir dans le ciel profond. La plus remarquable des *Chansons* du Recueil trouve ici sa place.

La pluie commence à tomber. Miarka réveille sa grand'mère et veut l'emmener pour essayer de trouver un abri, mais la vieille ne craint pas d'être mouillée. Elle se trouve bien là et entend y rester : que pour la bercer la jeune fille lui chante la *Chanson de la Pluie*.

Tout à coup, Gleude, qui se penche sur la Vougne, s'aperçoit de l'état réel de la vieille bohémienne. Elle est à bout de forces ; la mort est là qui la guette. La Vougne ne s'abuse pas. Elle sent que son heure est venue. Que lui importe, puisqu'elle va mourir sur la grand'route, comme une bonne Romané. Elle fait à Miarka ses dernières recommandations : que sans cesse elle cherche son roi. Gleude lui jure de veiller sur la jeune fille comme un chien fidèle et de l'aider à trouver le fiancé promis par les tarots. A l'*Assez Lent* de la p. 246 apparaît un thème qui soutient, en partie, toute cette scène. Avant de mourir, la Vougne entonne l'*Hymne des Morts*. La Vougne retombe épuisée. Miarka s'accroupit, la face contre celle de sa grand'mère.

Les nuages ont été balayés par un grand coup de vent. Le ciel est maintenant d'un bleu clair très pur. Alors, tout là-bas, grandissant peu à peu, s'élève un chant au rythme caractéristique et d'une monotonie voulue. C'est la *Marche Romané*. De l'accompagnement de cette marche est issu, je l'ai déjà dit précédemment, le thème spécial aux Romanis. Gleude, de loin, aperçoit la file des bohémiens. Ils sont arrivés à un carrefour ; ils hésitent sur la route à prendre. Un moment, Gleude a l'idée de les laisser s'éloigner en sens contraire. Mais le souvenir de son serment lui revient et, de loin, il fait signe aux Romanis. Puis il s'approche de Miarka, toujours affaissée auprès de sa grand'mère, et lui annonce que voici peut-être le roi qui vient. On rencontre p. 267, à l'*Assez lent*, une transformation du motif

de la Vougne. La *Marche Romané* se rapproche : la Vougne l'entend et reprend subitement quelque force. Le roi arrive. Vite, que Miarka revête ses habits de reine ! Et comme elle est trop faible pour l'habiller elle-même, elle charge de ce soin le pauvre Gleude dont le cœur se brise.

La tribu arrive et, au milieu d'elle, le roi, fièrement campé sur son cheval. Un vieux bohémien reconnaît la Vougne et, tandis que son thème retentit une dernière fois, celle-ci désigne au roi la fiancée promise par les tarots. Et maintenant c'est la *Fête nuptiale* avec le bris de la cruche. Ce passage a de l'éclat, mais les idées en sont quelque peu banales. Le roi entonne le *Cantique d'Amour*. A un moment, la voix de Miarka se mêle à celle du roi pour faire entendre une longue vocalise qui ne semble venir là que pour permettre à la chanteuse de lancer des *si* naturels et des *contre ut*. Était-ce vraiment bien nécessaire ? La Vougne va mourir, heureuse. Avant d'expirer, elle prie le roi d'admettre dans la tribu le fidèle Gleude. Il sera fait selon ses vœux. Avant de se remettre en route, le roi demande à Miarka de raconter sa vie. Et la pièce se termine par la dernière mélodie du recueil célèbre : *Miarka s'en va*.

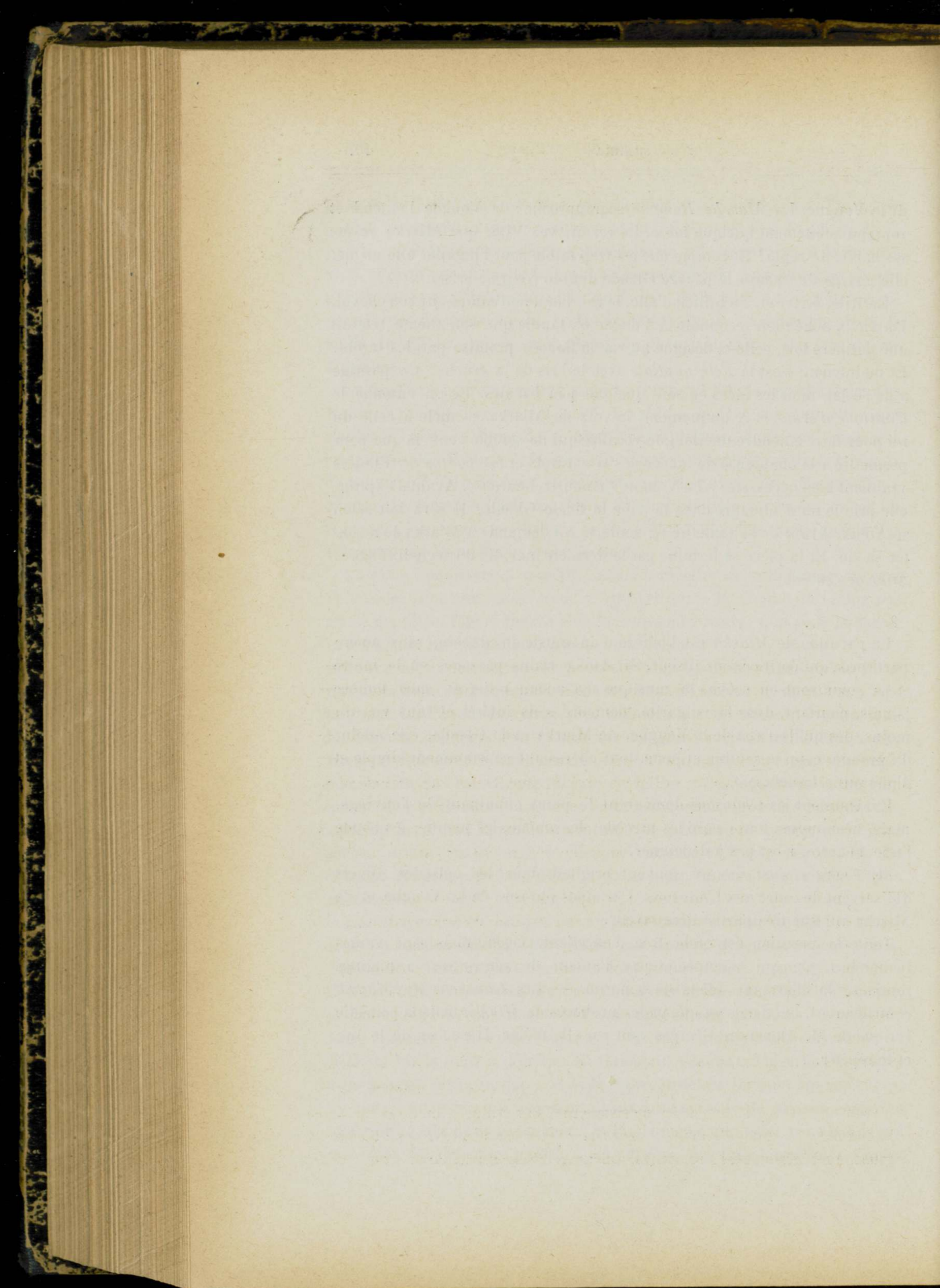


La partition de *Miarka* est l'œuvre d'un musicien sincère, sans aucun parti pris, qui écrit comme il sent. Si, dans certains passages où le maire et sa sœur sont en scène, la musique n'a aucun relief et, sans tomber jamais, pourtant, dans la vulgarité, demeure sans intérêt et sans vie, du moins, dès qu'ils s'agit de la Vougne, de Miarka et de Gleude, elle atteint du premier coup le sentiment juste, tout en restant constamment simple et d'une saine franchise.

Evidemment les *Chansons* demeurent le point culminant de l'ouvrage, mais, néanmoins, tout ce qui les précède, les amène, les justifie, les soude l'une à l'autre, n'est pas à dédaigner.

M. Georges s'est montré souvent original dans les épisodes divers qui servent de cadre aux *Chansons*. Certaines phrases de la Vougne et de Miarka ont une très particulière saveur.

Toute la partition est orchestrée d'excellente façon, mais sans vaines recherches. Ce qui n'empêche pas l'auteur de rencontrer, à maintes reprises, de charmants effets de sonorité. — Les *Chansons de Miarka* contribueront, et ce ne sera que juste, au succès de *Miarka* mais la comédie lyrique de M. Alexandre Georges vaut par elle-même. Il est bon de le dire et le répéter.





MÉPHISTOPHÈLES

(Théâtre de la Monnaie : Bruxelles. — Janvier 1883)

(Grand-Théâtre de Nantes. — Avril 1887)

En Italie, la production musicale atteint des proportions inimaginables. Le moindre des musiciens écrit, là-bas, des opéras et, chose extraordinaire, malgré la crise qui sévit en ce moment sur le théâtre, il parvient à les faire représenter. Ces élucubrations, pour la plupart, ne valent pas le poids du papier de leurs partitions d'orchestre. Cependant il existe un petit nombre de musiciens plus sérieux, qui ont essayé de renouveler l'art italien et de lui infuser un sang nouveau. Parmi eux, M. Arrigo Boïto occupe le premier rang. Je ne parle pas, bien entendu, de Verdi, auquel *Aïda* a donné une place à part dans la rénovation de la musique de l'autre côté des Alpes.

M. Arrigo Boïto est une figure fort sympathique. Ce n'est pas seulement un musicien, c'est aussi un poète de haute valeur, un homme profondément épris de toutes les choses de l'Art. Son opéra de *Méphistophélès* est certainement, après la dernière partition de Verdi, ce que la musique italienne a produit, jusqu'ici, de plus intéressant. *Méphistophélès* est joué dans le monde entier avec un succès éclatant. Comme toujours, la France a été la dernière à connaître cette œuvre.

C'est le Grand-Théâtre de Nantes, dirigé par M. Paravey, qui vient d'avoir l'honneur de la représenter pour la première fois. L'opéra de Boïto a reçu un excellent accueil. Il faut souhaiter que d'autres théâtres suivent l'exemple de celui de Nantes ; *Méphistophélès* remplacerait avantageusement, au répertoire de nos scènes, *Lucie*, le *Trouvère* ou *Rigoletto*.

*
* *

Arrigo Boïto est non seulement l'auteur de la musique, mais aussi du livret de son opéra. Ce livret suit exactement l'œuvre de Goëthe. Aussi manque-t-il fatalement un peu d'unité.

Chez Boïto, le personnage prédominant est Méphistophélès. Marguerite qui, chez Gounod, est la figure principale, demeure plus effacée dans l'œuvre italienne, et à dessein peut-être. La ravissante figure créée par le génie de Gounod était redoutable pour un autre compositeur. Boïto est parvenu à éviter cet écueil et, dans son opéra, qui côtoie de si près le *Faust* français, il a su demeurer constamment original. La traduction française du livret est due à M. Paul Milliet. Elle est fort poétique et aurait droit à tous les éloges si elle ne contenait plusieurs fautes fâcheuses de prosodie musicale.

Méphistophélès est divisé en deux parties, plus un prologue et un épilogue. Après un beau prélude, où une sonnerie de clairons, qui reparait plusieurs fois dans le cours de l'œuvre sous des tonalités différentes, attire immédiatement l'attention, le rideau se lève sur le *prologue*, qui se passe dans le *Ciel*. Cette partie, qui se rapproche du style de l'*oratorio*, est traitée d'une façon supérieure et fait un grand effet à la représentation. Invisibles derrière les nuages, les phalanges célestes chantent les louanges du Très-Haut. L'entrée de Méphistophélès est précédée d'un petit *scherzo* instrumental, confié principalement aux bassons, aux hautbois, aux cors, aux violons (*pizzicati*). Les successions de quintes y sont fort heureusement employées. Et puisque ce mot vient sous ma plume, je me permets de dire quelques mots sur le reproche fait à M. Boïto par M. César Cui, qui a jadis consacré à *Méphistophélès* un article d'éreintement dans le *Ménestrel*. M. César Cui, plus que tout autre, devrait cependant se montrer indulgent et ne pas faire à un compositeur une querelle aussi banale. Les quintes ! Mais on les emploie journellement ! Défendues à l'école comme bien d'autres choses, elles fourmillent dans tous les opéras. Gounod en a fait usage dans son *Faust*, notamment à l'*Apothéose*, Bizet dans *Carmen*, Rossini lui-même dans *Guillaume Tell*, Et Beethoven ? Et Saint-Saëns, qui, dans *Samson et Dalila*, non seulement a employé les quintes, mais aussi la fausse relation de triton ??? Le génie peut prendre des libertés avec Reber ou Savard.

Mais je vois que je m'égare bien loin de l'opéra de Boïto, Je m'empresse d'y revenir.

Méphistophélès, le front superbe, parle avec Dieu. L'esprit mauvais est lassé de l'homme, *ce maître orgueilleux d'un étroit horizon*. Cependant, il fait le pari de tenter Faust et d'avoir la victoire sur le Seigneur. La gageure

est tenue, Méphistodisparaît. Le *scherzo* vocal battu à un temps est, dans sa plus grande partie, un enfantillage sans valeur qui appelle la coupure. La *Psalmodie* finale (*Andante religioso* 3/4), qui offre de nombreuses modulations de *mi* bémol majeur en *sol* majeur, de *sol* majeur en *la* majeur, de *la* majeur en *ré* bémol majeur, de *ré* bémol majeur en *mi* bémol majeur, et qui, commencée sur un simple accompagnement d'orgue, s'achève dans un tutti d'un fulgurant effet, clôt dignement ce prologue, l'une des parties les plus originales de tout l'opéra.

Le premier acte, intitulé : *Le Dimanche de Pâques*, se divise en deux tableaux. Au premier, nous sommes à Francfort, et nous assistons à la kermesse. De nombreux promeneurs sortent de la ville par groupes ; la scène est remplie d'une populace animée qui va et vient en chantant. Par instants, les cloches lancent une joyeuse sonnerie. Au lever du rideau le vague murmure de la foule est simulé à l'orchestre par un roulement de grosse caisse et par un léger froissement de cymbales. Citons comme un des morceaux les mieux réussis la danse avec accompagnement de chœurs, intitulé : l'*Obertas*. C'est une valse au rythme populaire et entraînant. Faust et Wagner entrent en scène et s'entretiennent. Dans la partie de Wagner, il y a, — curieuse rencontre, — un bout de phrase qui est la reproduction identique du commencement des couplets de Siébel : *Faites-lui mes aveux*. Le récit de Faust : *Quand ton premier rayon vient nous sourire*, et la phrase de Wagner, en *ré* bémol majeur : *C'est l'heure des fantômes*, sont aussi à remarquer.

Méphistophélès apparaît déguisé en moine gris. Dans Goëthe, il se montre pour la première fois sous la forme d'un chien barbet. Comme il eût été assez difficile de faire accepter ainsi Méphisto au public, Boïto a été obligé de dénaturer un peu le poëme allemand. C'est un des rares endroits où il se soit permis de le faire. Faust remarque le moine et s'inquiète de la persistance qu'il met à le suivre. Wagner tranquillise son maître et l'entraîne. Dans le lointain, le chœur reprend le motif de l'*Obertas* ; la nuit tombe tout à fait, et, au moyen d'un rapide changement à vue, nous nous trouvons transportés dans le cabinet du docteur.

Faust entre, le moine gris le suit et se cache dans l'alcôve. Le futur amant de Marguerite chante un fort bel air (*fa* majeur 3/4), puis il se plonge dans une profonde méditation. Tout à coup, un hurlement qui sort de l'alcôve le tire de sa rêverie ; le moine se débarrasse de son froc et apparaît en Méphistophélès.

— *Qui es-tu ?* interroge Faust. Méphisto lui répond par des couplets extrêmement curieux, et qui sont une véritable trouvaille. Ces couplets (*fa* mineur, avec de nombreuses alternances de rythmes), ont une allure infer-

nale et sauvage fort en situation. Sorte de profession de foi nihiliste, ils caractérisent bien le rôle ; les voici :

Moi ! je suis l'esprit qui nie
 Tout : Le Ciel, l'Astre et la Fleur,
 Et j'attache mon génie
 A troubler le Créateur.
 Je veux le Néant, j'appelle
 La Ruine universelle ;
 Et mon ciel à moi,
 Ma force et ma loi
 Que le Bien parfois m'envie
 L'Atmosphère de ma vie.
 Tu les nommes, toi,
 Alors que la peur te ronge,
 Tu les nommes le Mensonge,
 Le Pêché, la Mort, le Mal !
 Je ris en jetant ce mot infernal :
 « Non ! » — Je tente et je mords, je détruis, je persifle,
 Je siffle !!

Et il siffle violemment en mettant les doigts entre les lèvres :

J'aime les séjours funèbres
 Du grand tout : Obscurité !
 Je suis l'enfant des Ténèbres,
 L'ennemi de la clarté !
 Et si jamais la Lumière
 M'osait déclarer la guerre,
 Je serais vainqueur.
 Et le ciel pris d'épouvante
 Frémirait d'horreur.
 Sur la ruine fumante
 Règnerait bientôt la Mort et le Mal,
 Je ris en jetant ce mot infernal :
 « Non ! » — Je tente et je mords, je détruis, je persifle,
 Je siffle !!

Méphistophélès propose à Faust le pacte. Ce dernier l'accepte après avoir soupiré un délicieux *cantabile* : *Si je connais par toi l'oubli des jours moroses*. Méphistophélès et Faust chantent ensuite un *allegretto* d'une allure fort commune. L'esprit du mal enveloppe le docteur dans son manteau, et ils s'envolent dans les airs pendant que le rideau tombe sur un tutti général dans lequel on distingue, dit par les trombones, le motif de la phrase : *Vois, dans ces plis ce manteau nous enlace*.

L'acte suivant se passe dans le jardin de Marthe. Ici il faudrait pouvoir oublier la magnifique scène d'amour de Gounod qui est et restera un chef-d'œuvre. Il est vrai que M. Boïto n'a point essayé de lutter avec le maître

français. Il a conçu cet acte dans une teinte toute différente. Il a agi prudemment.

Point de passion brûlante, comme chez Gounod. On éprouve plutôt, en écoutant ce tableau de *Méphistophélès*, comme une impression de calme et de fraîcheur. Nous trouvons d'abord le joli duo : *Cavalier illustre et sage*, entre Faust et Marguerite, puis celui entre Marthe et Méphisto : *Un vieux dicton prudemment nous déclare*, où se trouve une charmante phrase : *Quoi ! nul désir n'écœillerait votre âme ?* Un passage qui doit aussi être signalé est l'interrogatoire que Marguerite fait subir à Faust : *Dans la religion avez-vous confiance ?* Tout comme dans Goëthe, Marguerite s'occupe de l'âme de son amant. L'*andante sostenuto* de Faust : *A le briser emplit ton cœur*, dont la mélodie peut être considérée comme le *leitmotiv* des amours de Faust et de Marguerite ; le récit de l'enfant : *Notre famille n'est pas nombreuse, hélas !* enfin le quatuor si animé et si original, avec ses contre-temps et ses éclats de rire, sont encore des morceaux qui méritent d'attirer l'attention.

Le tableau suivant est rempli par la *Nuit du Sabbat*. Le rideau se lève sur un décor sauvage. A l'orchestre, les bassons, les violons, les altos, les basses et les timbales imitent le sifflement du vent. Méphistophélès presse Faust de gravir la montagne.

Va ! chemine, chemine,
Sur le bord de la rude ravine,

Des feux follet apparaissent ; l'un d'eux va au-devant des deux compagnons. Faust chante un gracieux *andantino con moto* (sol majeur 2/4).

Feu Follet, dont le vol est rapide et léger,

plein d'harmonie imitative.

Dans les coulisses, on entend les chœurs des sorcières. Ces chœurs, chantés dans un mouvement excessivement rapide (mm. 208), ainsi que ceux qui viennent plus loin : *Tournons et dansons* (fa mineur), ont un cachet excessivement diabolique. Les sorcières et les démons envahissent la scène et s'agenouillent autour de Méphistophélès, auquel on apporte un manteau royal. Ce dernier chante alors la *Ballade du Monde*, aussi intéressante comme idée littéraire que bien traitée au point de vue musical.

Tout à coup, au milieu des rugissements et des cris des sorcières, émerge de l'orchestre une pure mélodie, dite par les hautbois, la clarinette et la flûte. C'est le *leitmotiv* entendu déjà dans la scène du Jardin. L'image de Marguerite apparaît au fond de la scène. Méphistophélès force Faust à détourner les yeux. L'acte s'achève par une ronde et une fugue d'un mouvement endiablé.

Au troisième acte, nous sommes dans la prison. La scène s'ouvre par un

air de Marguerite : *Dans le fond du sombre abîme* (4/4 ré mineur), d'une tristesse déchirante. Pourquoi faut-il que la fin en soit gâtée par des vocalises d'assez mauvais goût ? Boïto n'a pu s'affranchir complètement des entraves de l'Ecole italienne. Le *leitmotiv* apparaît de nouveau ; c'est Faust qui arrive. Marguerite ne le reconnaît pas tout d'abord ; elle le prend pour le bourreau. Enfin, la raison lui revient. Toute la scène qui suit est superbe. Le récitatif où Marguerite demande à être enterrée avec son enfant et qui est simplement accompagné par quelques notes de cor anglais, de clarinette et de flûte, est d'un dramatique poignant. Nous trouvons ensuite le superbe duo : *Lointaine, Lointaine* (ré bémol 12/8), murmuré *pianissimo* et le bel *andante* chanté par Marguerite mourante :

L'aube blanchit la sombre tour,
Mon dernier jour se lève, etc.

Ici, le mouvement du prologue reparait et Marguerite expire.

On sait que Goëthe, après avoir écrit le premier *Faust*, qui se termine à la mort de Marguerite, en composa plus tard un second, beaucoup plus abstrait et plus philosophique. Le passage le plus célèbre de cette partie est celui consacré aux amours de Faust et d'Hélène. Toujours insatiable, Faust s'est épris de la femme de Ménélas. Comme l'a si bien dit Gérard de Nerval, un amour d'intelligence, de rêve et de folie, succède dans son cœur à l'amour tout naïf et tout humain de Marguerite. Grâce à la puissance de Méphistophélès, Faust est transporté en Grèce, où revit pour lui la maîtresse de Paris. C'est cet épisode que Boïto a traité dans la seconde partie de son opéra. Goëthe, dans cette scène, a fait un pastiche de la prosodie antique. M. Boïto a essayé, aussi lui, de conserver dans ses vers le rythme grec. Les rôles d'Hélène et de Panthalis sont donc écrits d'après la métrique ancienne. Dans la traduction française, les vers sont forcément des vers blancs, car M. Paul Milliet a voulu suivre l'idée de Goëthe et de Boïto. Les rôles de Faust et de Méphistophélès sont en vers ordinaires.

La scène représente une baie de la mer Egée. Au fond, un petit coin de mer absolument calme. Taillis épais, fleurs et feuillages. A gauche, le portique d'un temple. A droite, des pelouses semées de fleurs. La lune, immobile au zénith, verse sa lumière sur le paysage verdoyant. L'acte commence par une jolie cantilène à deux voix (*mi* bémol 6/8), soupirée par Hélène et sa suivante Panthalis. L'accompagnement de harpe et de flûte lui donne une charmante physionomie.

Faust et Méphistophélès arrivent ; Faust, radieux de se trouver transporté dans cette antiquité qui exerce sur son imagination un si puissant attrait, Méphisto gêné et mal à l'aise. Les chorétides dansent un aimable petit ballet, à la musique vive et animée, puis Hélène, absorbée dans une vision fatale, se rappelle la prise de Troie. Ce récit est fort beau.

Faust rentre en scène. Les deux longs points d'orgue de harpe qui annoncent son arrivée, sont d'un assez médiocre effet. Par contre, la déclaration d'amour *Forme idéale et pure, éblouissante aurore* (si bémol 3/4), la scène avec chœurs et le duo : *Ah ! extase d'amour !* sont des pages vraiment captivantes. Ce duo (la bémol majeur, plusieurs modulations dont une fort belle en mi majeur), est d'une mélodie franchement italienne, mais large et colorée. Un détail de mise en scène gâte un peu ce duo : à un moment les chœurs s'avancent vêtus de péplums, coiffés de casques grecs, portant des enseignes, des oriflammes, des emblèmes antiques. C'est absolument grotesque. Il y aurait là un remaniement de mise en scène à faire.

Hélène et Faust, brûlant d'amour, murmurent languissamment :

HÉLÈNE

Il est un frais vallon où coule le Céphise.

FAUST

Nous y vivrons !...

HÉLÈNE

Heureux, adorants, adorés
Je passerai mes jours à tes genoux assise.

FAUST

Et nous nous aimerons ?...

HÉLÈNE

Dans les fleurs des grands prés.

Et le rideau tombe lentement, pendant que les deux amants se tiennent enlacés dans une ardente extase.

*
* *

L'épilogue nous ramène au cabinet de Faust. Le philosophe, redevenu vieux, jette un regard sur sa vie passée.

..... En creusant le symbole
J'ai trouvé le Néant, le Réel, l'Idéal,
L'amour de la déesse et l'amour virginal.
J'ai tout connu, tout vu, dans la vie et le songe
Le Réel fut douleur, et l'Idéal mensonge.

L'Andante : *Je touche au but suprême où tout s'évanouit* (la bémol majeur 4/4) est d'une beauté tranquille et grandiose. C'est l'un des passages les plus achevés de l'opéra de Boïto. Méphisto est là qui surveille le docteur ;

il prévoit que l'instant suprême approche et il se prépare à disputer Faust à Dieu.

Alerte ! Alerte !
Car la lutte est ouverte
Entre l'enfer et Lui.

Ici se place une scène magnifique. Faust, plongé dans sa vision, entend tout à coup les phalanges célestes, et là, encore, le mouvement du prologue revient de nouveau avec la sonnerie de clairons.

Méphistophélès fait apparaître du côté de l'alcôve une troupe de sirènes dans des poses lascives, et le motif du duo entre Hélène et Faust est repris par lui, dans l'éclatante tonalité de *fa* dièze majeur sur ces paroles :

Entends ce chant d'amour,
Viens embraser tes veines
Sur le sein des sirènes.

Faust résiste : il écoute les chants divins avec ravissement. Méphisto, furieux, se précipite sur lui, mais le docteur, d'un geste puissant, saisit l'Evangile, adresse au ciel une fervente prière et meurt pardonné. Alors, une lumière éblouissante envahit la scène, les chœurs des anges éclatent de toutes parts, et une pluie de roses tombe sur le corps de Faust. Méphistophélès est forcé d'avouer sa défaite :

Cherchons un refuge,
Fuyons ce déluge
De chants et de fleurs !
Je perds la bataille.
Malgré tout, je raille
Les anges vainqueurs !
Une pauvre larme
D'amour l'a sauvé :
Le ciel te désarme,
Siffle, réprouvé !!

Il siffle et s'abîme sous terre, pendant que les phalanges célestes entonnent les louanges du Seigneur.

*
* *

Méphistophélès est une œuvre fort inégale. L'instrumentation de cet opéra est souvent défectueuse; on y trouve à chaque instant des maladresses, des gaucheries, une non-entente évidente des ressources de l'orchestre moderne. Mais M. Boïto rachète ces défauts, qu'il est inutile de cacher, par certains coups de génie qui saisissent, par instants, tout auditeur impartial. La plus grande partie du *Prologue*, la *Prison*, l'*Épilogue* sont des

pages vraiment splendides et grandioses. Chez M. Boïto, le littérateur est certainement de beaucoup supérieur au musicien. Son poème est fort réussi : il est parvenu à donner un résumé assez exact de l'œuvre de Goëthe.

Malgré ses faiblesses, *Méphistophélès* n'en demeure pas moins une manifestation artistique consciencieuse et intéressante. La partition de M. Boïto n'est pas un chef-d'œuvre, cependant je crois qu'elle conservera dans l'histoire de la musique italienne, la place qu'elle mérite par ses qualités indiscutables et sa haute sincérité.





PRINCESSE D'AUBERGE

(Théâtre Flamand Lyrique : Anvers. — Octobre 1896)

Jusqu'à l'année dernière (1898) le nom de M. Jan Blockx n'était guère connu qu'en Belgique et des quelques rares personnes qui s'intéressent au mouvement musical dans tous les pays. Né à Anvers, en janvier 1852, M. Blockx voit arriver assez tard la célébrité. Le père du futur compositeur de *Princesse d'Auberge* était tapissier, et le jeune homme commença d'abord ce métier, malgré de grandes dispositions pour la musique. Le journal anversois *Méphisto* a raconté comment la vocation de M. Blockx se décida définitivement dans le sens artistique.

« Un jour, se trouvant à son travail dans l'hôtel de M^{me} X..., on lui demanda d'aller chercher un marteau. Obéissant à l'automobilisme légendaire qui le caractérise, il s'acquitta avec tant d'activité de sa commission, qu'il lâcha le premier étage pour aller s'étendre sans connaissance sur le vestibule du rez de-chaussée. Les premiers soins lui ayant été prodigués, on le coucha sur les coussins moelleux d'un divan du salon. Au bout de quelque temps Janneke revint à lui et, comme il taquinait déjà, à cette époque, l'instrument peu cher à l'auteur de *Sigurd*, la vue d'un splendide piano l'émerveilla.

» Comment résister ? Aussi prompt que Mignon s'affublant d'une des robes de Philine, il courut au clavier, et ses mains fluettes, glissant sur l'ivoire, s'entrecroisèrent dans un fouillis d'improvisations.

» M^{me} X..., qui avait tout entendu, se rendit le lendemain chez la mère du futur compositeur.

» — Madame, lui dit-elle, ce serait dommage de faire de votre fils un tapissier. Laissez-lui apprendre sérieusement la musique.

» Et Maman Blockx, écoutant ce cœur qui bat exclusivement dans les poitrines des mères, suivit le conseil.

» Le sort en était jeté !... »

M. Jan Blockx est l'élève le plus distingué du célèbre compositeur flamand Peter Benoit, l'auteur de *Lucifer* et de tant d'autres belles œuvres. A sa sortie de l'école de musique d'Anvers, le jeune musicien fit un voyage artistique en Italie et en Allemagne ; puis il revint habiter sa ville natale où, tout en donnant des leçons fort prisées, il se livre avec ardeur à la composition.

M. Jan Blockx possède un esprit large et ouvert, apte à apprécier toutes les manifestations artistiques ainsi que le prouve cette pensée recueillie par le *Méphisto* au cours d'une interview.

« La musique n'est qu'un des anneaux de la grande chaîne artistique et, pour bien concevoir le Beau, il est nécessaire de l'étudier dans les multiples manifestations que nous en offre les chefs-d'œuvre du pinceau, de la plume et du ciseau. C'est à cette condition seule qu'il est possible de ne pas édifier son œuvre sur le sable. »

La plupart des ouvrages du compositeur anversoise ont été écrits, jusqu'ici, sur des livrets flamands. Elles comprennent un oratorio, une cantate, des chœurs, des morceaux symphoniques, des ouvertures, un *quintette* et un *duo* pour piano et cordes, un ballet, des opéras.

Le premier succès de M. Blockx fut *Millenka*, ballet joué en 1888 au Théâtre de la Monnaie. Cette œuvre, pleine de vie et de couleur, commença à attirer l'attention sur son auteur. *Maitre Martin*, opéra représenté en 1892, toujours à la Monnaie, fut assez froidement accueilli. Le compositeur resta pendant quelques années éloigné de la scène. Il reparut en 1893, cette fois au Théâtre Flamand d'Anvers, avec un opéra en trois actes : *Herbergprinzes*. Nous allons l'étudier en détails.

M. Blockx travaille, en ce moment, à un nouvel opéra intitulé *Uilenspiegel* qui portera, en français, le nom de *Thiel l'Espiègle*.

*
* *

La fortune de *Princesse d'Auberge* n'a pas été des plus rapides. Représentée sous le titre d'*Herbergprinzes* au Théâtre Lyrique Flamand d'Anvers, avec un certain succès, en octobre 1893, cette partition ne fut jouée en français qu'en 1898, à Gand. Elle remporta, dans cette ville, un si éclatant triomphe, qu'un nombre considérable de théâtres, dans la disette actuelle de nouveautés intéressantes, se sont jetés sur elle comme sur une manne providentielle, et l'ont inscrite à leur programme de la campagne 1898-1899. J'ai la persuasion qu'ils n'auront pas à regretter d'avoir monté cet opéra qui, s'il n'est pas un chef-d'œuvre, est du moins un ouvrage de premier ordre.

Le livret flamand de *Princesse d'Auberge* a pour auteur M. Nestor de Tière. La traduction française est due à M. Lagye. Le drame imaginé par le librettiste n'est pas sans avoir, dans sa texture générale, certains points de contact avec celui de *Carmen*. Comme dans cette œuvre, il s'agit de la pernicieuse influence d'une fille de bas étage sur un homme au caractère faible et, comme dans l'opéra de Bizet, le rideau tombe sur un meurtre. Mais, cette fois, c'est l'amant et non la maîtresse qui est frappé. Au surplus, voici, rapidement narrée, l'intrigue de *Princesse d'Auberge*.

La scène se passe à Bruxelles en 1750, sous la domination autrichienne. Un jeune musicien de talent, Merlyn, se laisse ensorceler par la fille d'un aubergiste, une nommée Rita, dont la beauté trouble tous les cœurs. Merlyn délaisse sa mère, sa fiancée Reinilde, son art lui-même, pour cette Rita. Un de ses amis, Marcus, qui, de son côté, aime passionnément Reinilde, le pousse le plus possible à la débauche, espérant que la jeune fille accueillera, par dépit, ses sollicitations. Merlyn, pourtant, essaie de se ressaisir. Les supplications de sa fiancée le touchent, et il lui promet de renoncer à Rita. Mais un mot de celle-ci, venant le chercher pour figurer, à côté d'elle, dans un cortège de carnaval, lui fait tout oublier. Rita, avant sa liaison avec Merlyn, a eu un autre amant, un forgeron du nom de Rabo qui, furieux de se voir délaissé, jure de se venger. Le lendemain du carnaval il vient à l'auberge et supplie Rita de le reprendre. Celle-ci refuse et le chasse. Rabo revient quelques instants après et insulte Merlyn. Un duel au couteau a lieu et le musicien est tué.

Tel est, dans ses grandes lignes, le drame simple et émouvant sur lequel M. Blockx a écrit sa partition. La pièce contient un autre personnage dont elle aurait pu se passer avantageusement. Je veux parler de Bluts, le père de Rita. Les auteurs ont eu une bizarre idée de nous exhiber cet ignoble individu, qui trafique de la beauté de ses filles et ne paraît jamais sur la scène qu'en état d'ivresse. Ce personnage est d'autant plus choquant qu'il n'est en rien nécessaire à l'action. Il n'y a été introduit que pour donner au musicien l'occasion d'enchâsser dans son œuvre différentes chansons.

La trame symphonique de *Princesse d'Auberge*, d'un tissu solide, est basée sur une série relativement restreinte de motifs conducteurs. Mais, si ces derniers sont peu nombreux, en revanche, certains sont ramenés avec une insistance peut-être un peu abusive, par exemple, le thème qui accompagne toujours Rita.

L'œuvre de M. Blockx est divisée en trois actes et six tableaux. Chaque acte est précédé d'un prélude assez important. Celui du premier acte expose deux thèmes spéciaux à Rabo : celui de la *Vengeance* lancé p. 3, m. 3, par la clarinette basse et le cor anglais en une descente chromatique sinistre, et celui de l'*Amour* soupiré p. 4, m. 11, 12, par les violoncelles. Ces deux motifs, alternant ensemble, et leurs développements, font entiè-

rement les frais de cette introduction. Page 7, m. 3, 4, le thème d'*Amour* apparaît, renversé, aux violons.

Le rideau se lève sur un carrefour de Bruxelles, au petit point du jour. Rabo est couché sur le seuil de l'auberge de Rita. Des paysans, conduisant leurs charrettes chargées de fruits et de légumes, traversent la scène en chantant un chœur d'une allure agréable sinon très originale. Deux paysans, le père et le fils, passant à leur tour, s'arrêtent devant Rabo toujours endormi. Le motif de *Vengeance* reparait en ce moment. Le jeune homme s'approche de l'auberge de Rita avec curiosité; le vieillard l'entraîne. Page 21, m. 2, 3, s'exhale, susurré par les flûtes, un fragment de motif que l'on trouvera, tout à l'heure, sous sa forme complète. Ce thème s'applique à Rita ou, plutôt, à son influence. Rabo se réveille et sa première pensée est pour Rita qui ne lui a pas ouvert, cette nuit, la porte de sa maison. Sur ces entrefaites, un jeune bourgeois sort de l'auberge, drapé dans son manteau. Rabo s'élance et l'interroge violemment : Rita serait-elle sa maîtresse ? Le bourgeois se débarrasse de l'étreinte du forgeron et s'enfuit en lui lançant sa bourse. Furieux, Rabo heurte à la porte qui s'obstine à rester fermée, et il exhale sa rage en paroles menaçantes. Le jour grandissant de plus en plus, il s'éloigne. Toute cette scène est bâtie sur les motifs de la *Vengeance* et de l'*Amour*. Ce dernier se fait entendre non seulement à l'orchestre, mais aussi à la voix, p. 24, à l'*andante* : *Pour qu'on n'en glose*. Les imprécations des pages 29 et 30 sont énergiquement rendues.

Reinilde, la fiancée de Merlyn, paraît, se rendant à l'église. Elle est tout émue par un rêve qu'elle vient d'avoir. Elle a vu Merlyn dans les bras de cette Rita que toutes les mères, toutes les épouses redoutent. Le monologue de la jeune fille, excellemment commenté par l'orchestre, est d'une belle et douloureuse expression. Au *Cantabile* de la p. 33, m. 9 et suivantes, nous faisons connaissance avec un nouveau *leitmotiv* proposé par les violons. Ce thème se rapporte à Reinilde, à son amour pour le jeune homme, à la saine influence qu'elle a sur lui. Il est opposé à celui de Rita qui, toujours fragmenté, a reparu p. 32, m. 8, 10, 12, et avec lequel il lutte jusqu'à la fin de l'œuvre. Je généraliserai la signification de ces deux thèmes, et, les élevant à la hauteur d'un symbole, plutôt que de les rapetisser à n'être que les étiquettes de simples personnages, je les désignerai, le premier sous le nom de motif du *Mauvais Ange*, le second sous celui de motif du *Bon Ange*. Au moment où Reinilde va s'éloigner, Marcus arrive et fait une déclaration d'amour à la fiancée de son ami. En même temps, il essaie de nuire à Merlyn en prétendant qu'il ne pense qu'à son art, que tout le reste lui est absolument indifférent. La jeune fille repousse Marcus avec indignation. Les phrases chantées par ce dernier sont pleines de passion. Elles sont soutenues à l'orchestre par différents dessins qui, sans

constituer de véritables *leitmotive*, indiquent parfaitement le caractère fourbe et bas du personnage. Le motif du *Bon Ange* revient souvent dans cette scène. Page 40, m. 3, il subit une modification rythmique. Un thème très important fait son apparition dans ces pages ; c'est celui qui symbolise l'*Art*. Il est exposé p. 38, m. 2, 3, par les harpes, sous une forme entrecoupée. Reinilde s'éloigne, alors qu'une cloche sonne l'*Angelus* à l'église prochaine. Dans le lointain éclate un joyeux chœur d'hommes qui se rapproche peu à peu.

Bientôt débouche sur le carrefour une bande de jeunes gens, musiciens, poètes, peintres, sculpteurs. Tous se mettent, en chantant les louanges de Rita, à orner de fleurs les fenêtres de la taverne. C'est, en effet, le jour anniversaire de la belle aubergiste. Ce chœur est élégamment traité. Une fenêtre s'ouvre, et, en déshabillé du matin, Rita se met à son balcon, alors qu'éclate dans les airs un joyeux carillon parti du beffroi de l'Hôtel de Ville et doublé à l'orchestre par la petite flûte et la clarinette. Au même moment apparaît, dans tout son développement, p. 51, m. 1 et suivantes, le motif du *Mauvais Ange*, exposé par les harpes sur un charmant accompagnement des cors. Ce thème, d'une physionomie très caractéristique, est l'un des meilleurs de la partition. La réponse de Rita aux souhaits de ses adorateurs est brillante. Le début est basé sur un nouveau thème à qui je donnerai le nom de thème de la *Séduction* ; il est d'abord confié au quatuor, p. 55 m. 6, 7, 8, 9, 10, et est repris immédiatement par la voix, m. 8 et suiv. Le chant de l'aubergiste est coupé par les jeunes hommes qui répètent une des plus jolies phrases du chœur précédent : *Soleil des cœurs ravis*. Le motif du *Mauvais Ange* reparait continuellement à l'orchestre et le carillon continue de sonner. Cette scène, fort animée, est d'une délicieuse couleur. Maintenant il fait grand jour ; les jeunes gens entrent dans l'auberge et on entend leurs voix y résonner de temps en temps.

La scène VIII est insignifiante, du moins au point de vue de la marche de l'action. Bluts, le père de Rita, rentre ivre en compagnie de deux amis. Leur chanson ne manque pas d'un certain caractère. Page 63, m. 1, 2, les bassons, les altos, les violoncelles et les contrebasses font entendre un motif qui, dans la suite de l'ouvrage, accompagne toujours Bluts. Il se maintient à l'orchestre pendant toute cette courte scène. Bluts et ses compagnons disparaissent dans l'auberge. Merlyn arrive en compagnie de Marcus qui l'engage à se joindre aux jeunes gens fêtant Rita. Il lui confie aussi que la belle est amoureuse de lui. Rien de particulier dans ces trois pages au point de vue musical, à part la réapparition du motif du *Mauvais Ange*. Merlyn refuse d'accompagner Marcus : seules, la musique et la poésie l'attirent. Elles sont sa vie et un superbe hymne s'élève de sa bouche en l'honneur de l'Art, force suprême et divine. Ce morceau, d'un style élevé est, à mon avis, le plus beau de l'œuvre. Le motif de l'*Art*, qui n'avait, jusqu'ici, paru

que modifié, éclate dans sa forme principale, lancé majestueusement par les cuivres et les harpes, au début du *Maestoso* de la page 72. Il reparait ensuite, plusieurs fois, dans le cours du chant de Merlyn. Cette phrase, d'allure très wagnérienne, n'est pas sans rappeler certain thème des *Maitres Chanteurs*. La seconde partie de l'air du jeune musicien est accompagnée par une belle phrase de violon solo dans laquelle on trouve, après le trait ascendant, un rappel du motif du *Bon Ange*. Cependant Marcus invite toujours Merlyn à entrer dans l'auberge et il ne cesse de lui vanter les baisers de Rita, mais le thème du *Bon Ange* veille fidèlement à l'orchestre et Merlyn résiste aux sollicitations perfides de son ami. Le motif protecteur subit, p. 76, m. 4, 5, une altération passagère.

La bande joyeuse sort de l'auberge et, en compagnie de Rita, s'avance en riant et le verre en main au beau milieu du carrefour. Les bourgeois, attirés par le bruit, se montrent tout scandalisés, à leurs fenêtres, encore en costume de nuit. Les notes ensorcelantes du thème du *Mauvais Ange* reviennent à l'accompagnement de la phrase, d'allure assez vulgaire d'ailleurs, chantée par Rita. Marcus pousse Merlyn vers la belle aubergiste ; le musicien se défend toujours en invoquant son art. Cependant, à la fin, devant les moqueries de ses camarades et, surtout, affolé par les regards enjoleurs de Rita, il finit par consentir à prendre part pendant une heure à la fête organisée en l'honneur de la jeune fille. Ce final, où les chœurs jouent un grand rôle, est brillant et traité de verve. La phrase de Merlyn en entendant résonner le carillon qu'il a composé, mérite une mention spéciale. Quant au carillon, sa sonnerie est des plus réussies. On y reconnaît, au début, l'influence du motif du *Bon Ange*. Les autres passages saillants sont la phrase où le musicien repousse Rita une première fois : *Ton chant galant, en mon âme ne peut éveiller l'émoi* ; la réponse de Rita : *Pour toi qui nous délaisses*, où reparaissent les notes chromatiques du motif de la *Séduction* ; enfin le passage d'orchestre qui accompagne la scène muette où Rita passe le bras autour du cou de Merlyn. On y remarque un beau solo de violoncelle où, comme un avertissement, reparait le motif du *Bon Ange*. Les thèmes de l'*Art* et du *Mauvais Ange* se font entendre à plusieurs reprises dans cette fin d'acte. Ce dernier paraît, p. 96, m. 4, 5, en valeurs diminuées, superposé à celui de la *Vengeance* qui subit, lui aussi, une modification rythmique. Quand Rita tend ses lèvres à Merlyn, le motif de la *Séduction* chante au quatuor et celui du *Mauvais Adge* vibre, railleur, à la petite flûte.

Le second acte est divisé en deux tableaux. Le premier se déroule dans une salle du rez-de-chaussée de la maison de la mère de Merlyn. Par la large baie vitrée du fond, on aperçoit la Grand'Place de Bruxelles. Le prélude de cet acte est d'une expression fort belle. L'*Andante*, qui débute par une mélancolique phrase exhalée par le cor anglais et le quatuor, semble commenter les tristesses de la demeure maternelle désertée par le fils bien-

aimé. Cette phrase, avec ses développements, se maintient pendant quelques instants, puis les cordes déroulent, en un gracieux *cantabile*, une phrase dérivée du motif du *Bon Ange*. Survient un *allegretto* où, tel un éclat de rire, jaillit des flûtes et des hautbois, unis à la trompette solo, sur des trainées de harpes ponctuées par le triangle, le thème du *Mauvais Ange*. Ces deux motifs contradictoires entrent en lutte. Pages 122, 123, m. 1 et suiv., ils se superposent l'un à l'autre, le premier déroulé par les violons, le second ramené, très curieusement modifié, par les flûtes et les hautbois. Finalement, le thème du *Mauvais génie* reste maître du terrain.

Le rideau se lève, alors que le triste thème du début résonne maintenant au cor, à la clarinette, aux flûtes et aux hautbois. La mère de Merlyn, Katelyne, se lamente sur son fils, qui délaisse le travail pour Rita l'ensorceleuse. On est au carnaval et Merlyn n'est rentré qu'au petit jour. Le monologue : *Midi sonne à la tour*, écrit dans la mélancolique tonalité de *fa mineur* et d'une excellente déclamation lyrique, est fort expressivement commenté par l'orchestre. Entre Reinilde. Le dialogue, bien traité des deux femmes, a naturellement pour sujet la conduite de Merlyn. Le motif du *Bon Ange* reparait plusieurs fois à la fin de la scène. Page 133, m. 2 et 3, il subit aux premiers violons une transformation rythmique. Reinilde, entendant Merlyn venir, prie Katelyne de les laisser seuls ensemble. Elle va faire une dernière tentative pour le ramener au bien. Au dehors, on entend un chœur d'hommes plein d'entrain : c'est le commencement de la fête du carnaval. Merlyn entre pâle, changé, les cheveux en désordre, sans voir Reinilde. Il commence à faire un amer retour sur sa conduite depuis trois mois. Il n'a plus d'argent, et, sans le concours dont il espère remporter le prix, il ne trouverait plus aucun crédit. Aussi est-il décidé à se mettre sérieusement à l'ouvrage, bien que le souvenir de Rita vienne encore l'assaillir. Le monologue du jeune homme est remarquablement rendu. A l'accompagnement on retrouve le motif du *Mauvais Ange* sous sa forme seconde, et, p. 137, m. 13, 14, celui de l'*Art* en valeurs diminuées.

Merlyn s'assied à sa table de travail. Alors, derrière lui, Reinilde chante deux strophes composées jadis par le jeune homme, en l'honneur de sa mère et de sa fiancée. Cette chanson, écrite dans la tonalité peu employée de *la bémol mineur*, est d'une naïveté pleine de délicatesse et de charme, avec son accompagnement où domine la harpe. A la fin de chaque strophe reparait le motif du *Bon Ange*. Reinilde commence une troisième strophe, cette fois dans le ton relatif majeur, mais elle ne peut l'achever. Aux souvenirs qu'évoque pour elle cette mélodie, elle éclate en sanglots. Merlyn, tout ému, se précipite affectueusement vers sa fiancée. Cette dernière lui fait d'ardents et doux reproches, soutenus presque tout le temps, à l'orchestre, par le thème du *Bon Ange*. Merlyn, légèrement mécontent, lui répond que, dans tout cela il n'y a rien de grave, et qu'il ne fait que se distraire. A ce

moment, le motif pernicieux revient fragmenté. La supplication de Reinilde se fait plus pressante, et elle invoque le génie du jeune musicien. Ici, le thème de l'*Art* passe à la voix ; celui du *Bon Ange* subit, p. 148, m. 5, aux violoncelles, et p. 150, m. 1, aux harpes et au quatuor, d'intéressantes transformations. De même celui du *Mauvais Ange*, p. 150, m. 3. Finalement, Merlyn se laisse attendrir, et il assure Reinilde de son amour en un chaleureux *allegro* où reparait encore le thème du *Bon Ange*.

Sur la place où la foule se rue, on entend chanter un groupe de femmes. Merlyn déclare qu'il ne sortira pas ; malgré les attraits de la fête il restera à travailler. L'art l'a repris tout entier et son motif chante triomphalement aux cuivres. Sur ces entrefaites, au moment où Reinilde, tout heureuse, se laisse aller à l'espoir d'un avenir meilleur, la porte s'ouvre, donnant passage à Bluts, à moitié ivre, qui vient réclamer l'argent que Merlyn lui doit. L'artiste essaie de renvoyer le cabaretier, mais celui-ci insiste. Ecœurée, Reinilde prend quelques pièces d'or dans sa bourse et les jette avec mépris aux pieds de l'ivrogne. Furieux, Merlyn chasse le père de Rita. Cette scène, assez pénible, était-elle bien nécessaire ? On sent trop qu'elle n'a pas d'autre utilité que de faire chanter à Bluts certaines phrases colorées, écrites sur le motif qui lui est particulier. Au moment où Reinilde s'éloigne, éclate le carillon de Merlyn. Très joli effet.

Resté seul, Merlyn se calme et, pendant quelques instants, il demeure plongé dans ses pensées, alors que le motif du *Bon Ange* persiste à l'orchestre. Mais voici que, peu à peu, le souvenir de Rita lui revient et il s'y abandonne avec un amer plaisir. Le monologue du jeune homme, au début duquel vibre deux fois comme un appel tentateur, le pénétrant motif du *Mauvais Ange* est un morceau d'une parfaite déclamation lyrique et d'une inspiration soutenue. A l'*appassionato* de la page 109 revient le motif de la *Séduction*. Lorsque Merlyn est forcé de s'avouer que devant le souvenir de Rita s'efface celui de sa mère et de Reinilde, le motif du *Bon Ange* pleure, altéré, au hautbois. Cependant, sur la place, les masques passent et repassent et, maintenant, c'est un chœur d'enfants qui monte, vibrant et animé, dans les airs. Marcus arrive et essaie d'entraîner Merlyn à la fête. Ce dernier refuse et se plaint du mal que lui a causé Rita. Alors Marcus fait en sorte d'allumer la jalousie du jeune homme. Merlyn bondit de fureur, mais pourtant la raison lui revient et il finit par déclarer à son camarade qu'il abandonne Rita à qui voudra la prendre. Cette scène, assez courte, est dramatiquement traitée. Les phrases de Marcus, railleuses, perfides, sont parfaitement rendues. Le motif du *Mauvais Ange*, sous sa forme seconde, est ramené dans ces pages où l'on trouve aussi p. 179, m. 7, 8, 9, 10, aux bassons et au quatuor, moins les violons, une transformation du thème de l'*Art*. Rita, accompagnée de ses sœurs et d'un groupe de jeunes filles en costumes de carnaval, pénètre dans la chambre. A la vue

de sa maîtresse Merlyn recule, vivement ému. Marcus s'esquive ; le faux ami va prévenir Reinilde. Rita demande à Merlyn de paraître sur un char à ses côtés. Elle doit représenter Flore et lui Zéphyr. Le musicien repousse Rita en lui reprochant de le tromper. Mais, en quelques mots, la belle ensorceleuse a tôt fait de persuader à son amant que Marcus a menti. Elle n'aime que lui, lui seul a fait vibrer son être. Merlyn, que les femmes ont rapidement costumé, se laisse entraîner. Au moment où il sort, Katelyne et Reinilde surviennent. Le chœur des femmes ; *Tout en ce jour, rit à l'amour*, est d'une grâce enveloppante et voluptueuse. On y retrouve comme un vague écho de l'appel des sirènes de *Tannhäuser*. Il faut citer aussi dans cette scène, l'*Allegro appassionato* de Merlyn : *O liens puissants d'ardente volupté*, à l'accompagnement duquel, p. 205, revient le motif de la *Séduction* et une transformation de celui de Rita. Katelyne sort en sanglotant. Reinilde, restée seule, se désespère et maudit Merlyn. Alors apparaît Marcus qui vient encore faire à la jeune fille l'offre de son amour. Reinilde le repousse avec non moins d'indignation que la première fois et, se reprenant, elle jure d'arracher son fiancé au mauvais génie qui l'entraîne. Marcus s'abandonne à la fureur. Le motif du *Bon Ange* subit deux modifications au cours de ce dialogue : la première, p. 211, m. 5, 6 ; la seconde, haletante, désespérée à l'*agitato* de la page 212 ; à la fin de la scène éclate le carillon de Merlyn, dont le motif est doublé à l'orchestre.

Un changement à vue nous transporte sur la Grand'Place de Bruxelles, au milieu de la foule bariolée des masques. Ce tableau d'un grand déploiement vocal, n'a aucun rapport bien direct avec l'action, sauf une courte apparition de Rabo jaloux. C'est une fresque largement brossée, aux couleurs vives et chatoyantes, à l'allure très vivante. Les masses chorales sont traitées avec une réelle maîtrise et l'orchestration est d'un superbe éclat. L'effet obtenu est considérable. Tout le début qui ramène les différents chœurs, si gaiement animés, d'une si franche allure populaire, d'hommes, de femmes et d'enfants entendus au tableau précédent dans la coulisse est tout à fait remarquable. Exposés d'abord séparément, ces trois chœurs finissent par s'unir en un contre-point vocal admirablement traité. Le cortège composé de groupes allégoriques et d'un char sur lequel sont Rita et Merlyn, en Flore et en Zéphyr, s'avance accompagné par une marche brillante. Rabo, perdu dans la foule, assiste avec désespoir à cette apothéose de son ancienne maîtresse en compagnie de son amant actuel. Le motif de la *Vengeance* gronde à l'orchestre en valeurs diminuées. L'air à deux voix chanté par la musicien et la fille d'auberge est basé, au début, sur un fragment du carillon de Merlyn, mais les développements tombent dans la vulgarité et le lieu commun. L'inspiration du compositeur a fléchi avec la situation banale offerte par le librettiste. Le tissu symphonique de toute la scène est basé sur le thème du carillon de Merlyn.

Le dernier acte se déroule dans la grande salle de l'auberge de Rita. Le prélude débute par un dessin agité des violons et des altos p. 252, m. 1 et suiv., dessin qui reparait dans le courant de l'acte où il semble s'appliquer à la *Jalousie* de Rabo. Le motif du *Mauvais ange* revient ensuite, ainsi que celui de la *Séduction*. Ces trois thèmes forment le fond du premier mouvement du prélude. L'*allegretto* qui suit ramène différents souvenirs des chœurs du carnaval et le thème de *Bluts*. Un peu avant le lever du rideau, le mouvement se ralentit et le motif de la *Vengeance* éclate, avec fureur, aux trombones.

Rita est seule dans l'auberge. La porte s'ouvre et donne passage à Rabo, qui vient faire une scène de jalousie à son ancienne maîtresse. Il la supplie de le reprendre : il l'aime toujours et il la veut. Mais la jeune fille, tout à son caprice pour Merlyn, ne veut rien entendre et elle chasse le forgeron. La plus grande partie de cette scène est soutenue par le thème de la *Jalousie*. L'*andante* de Rabo : *Ici régnait la gêne*, au début duquel reparait le motif d'*Amour* et la phrase : *Je ne suis qu'un ouvrier*, construite sur ce même thème, sont les passages les plus saillants de ce duo. Le thème de la *Vengeance* apparaît en valeurs diminuées à la seconde mesure du *Largo* de la page 275, et il éclate dans sa forme première, à la sortie de Rabo. Les trois sœurs de Rita surviennent et lui reprochent de congédier ainsi un client. Cette dernière ne souffre pas ces observations et une dispute, allégrement menée, s'ensuit. Les jeunes filles se retirent avec fracas, tandis que Katelyne et Reinilde pénètrent dans la salle. La mère de Merlyn, inquiète de l'absence prolongée de son fils, vient savoir s'il n'est pas là. Elle supplie Rita de le lui rendre. Celle-ci lui répond railleusement. Reinilde menace la fille de faire fermer la taverne. Les deux femmes sortent pendant que Rita éclate de rire. Les supplications de Katelyne sont pleines de dignité. Le motif du *Mauvais ange* subit aux violons et aux altos, p. 291, m. 3, une transformation qui est à signaler. Le thème de l'*Art*, en valeur diminuées, et celui du *Bon Ange*, reparaissent au début des menaces de Reinilde. L'*allegro* de Rita ; *La pauvre est folle...*, est délicieusement accompagné par le motif du premier carillon. Merlyn arrive, encore à moitié endormi, et il échange quelques paroles d'amour avec sa maîtresse. Le motif du *Mauvais Ange* souligne l'*allegro* passionné où Rita fascine le jeune homme.

Une bande d'artistes entre dans le cabaret et tous se mettent à boire en compagnie de Rita ; Marcus paraît à son tour et ne se tient pas de joie à la vue de la déchéance de Merlyn. On demande une chanson à Rita et celle-ci s'exécute sans se faire prier. Presque toute cette scène se déroule sur un joyeux motif qui paraît pour la première fois, p. 302, m. 11, 12, 13, aux premiers violons. Il subit des modifications rythmiques, p. 307, m. 7, 8, et p. 311, m. 1 et 2. Cette dernière revient plusieurs fois. Le thème de l'*Art* se fait entendre p. 305, quand Marcus déblatère contre Merlyn. La chanson

de Rita, dont le refrain est repris en chœur, est jolie, mais sans grande originalité. De plus, elle contient un passage dont la prosodie défectueuse arrive à produire cet épouvantable charabia :

*O loi d'amourlou
Jours fidèle.*

Au lieu de :

*O loi d'amour
Toujours fidèle.*

La responsabilité de cette faute grossière incombe, d'ailleurs, au traducteur seul. Bluts, toujours ivre, entre à l'auberge en chantant une chanson dont le motif amusant, relevé par un accompagnement spirituel, est emprunté à un vieil air flamand. Cette chanson est la seule raison de la nouvelle apparition du vieil ivrogne qui ne tarde pas à aller se coucher. Le motif de Bluts revient à la fin de la scène ; celui de la *Gaieté* fait encore plusieurs réapparitions. Les chaises sont empilées sur les tables et filles et consommateurs se mettent à danser une valse entraînant. Cependant Rabo et quelques ouvriers entrent dans la taverne et demandent qu'on les serve de suite. Personne ne fait attention à eux et la danse continue. Furieux, ils brisent les bancs et les tables. Rabo interpelle Rita, lui crache son mépris au visage et insulte Merlyn. Les couteaux sont tirés, Rita veut s'interposer entre les deux rivaux, mais en vain. Le duel a lieu et Merlyn tombe frappé en pleine poitrine. Rabo se précipite sur la jeune fille, mais on le retient à temps.

Cette scène tragique a été rendue au mieux par M. Blockx. Elle ne languit pas. Toutes les phrases de Rabo ont une énergie sauvage bien appropriée au caractère du personnage. Le motif de la *Vengeance* revient tout naturellement dans cette scène à plusieurs reprises. On le trouve sous sa forme principale et sous une forme dérivée. Cette dernière apparaît p. 335, m. 1 et suiv. aux violons. Cette déformation du thème primitif se fait entendre, renversée, au moment du duel. Le motif du *Bon Ange* reparait au 3/4 de la page 340. Attirons aussi l'attention sur la belle prase de l'*adagio* de la page 346, chantée par le cor anglais doublé par les violons *con sordini*. A la 4^e mesure, on remarque un rappel du motif du *Bon Ange*. Au dehors retentissent des cris : *Gloire à Merlyn*. Le jeune musicien vient d'être couronné au concours. Katelyne et Reinilde, tout heureuses, arrivent pour lui annoncer la bonne nouvelle. Elles trouvent Merlyn mourant. A la vue de sa mère et de sa fiancée, le malheureux se soulève, prononce quelques paroles d'amer regret et meurt en jetant un dernier regard d'amour à Rita désespérée. Reinilde saisit alors le couteau tombé près du cadavre et fond sur l'aubergiste mais elle s'arrête... *Non !* dit-elle,

*La mort est une délivrance,
L'éternel remords venge mieux.*

Et le rideau tombe.

Le motif de l'*Art* sussuré par deux violons soli *con sordini*, sur le frémissement des harpes, reparait trois fois pendant les suprêmes paroles de Merlyn ; celui du *Bon Ange* se fait entendre aussi à diverses reprises, au violoncelle solo, à ce moment suprême. Tout ce passage est à admirer sous le double rapport de l'expression dramatique de la ligne vocale et de l'orchestration. Au moment où le rideau tombe le motif de la *Vengeance* éclate une dernière fois aux trombones pendant qu'une déformation du carillon de Merlyn résonne aux flûtes, hautbois, harpes et carillon.

*
* *

Princesse d'Auberge se recommande par une contexture harmonique solide, par des idées mélodiques heureuses, par une belle instrumentation, tour à tour sobre et brillante, parfaitement adéquate aux différentes situations du drame que la musique est chargée de commenter. Tous les caractères sont musicalement bien dessinés, chacun possède un coloris spécial. Les chœurs sont traités avec une habileté remarquable. M. Blockx a le don de faire parler la foule ; il se sent à l'aise avec les masses chorales dont il joue en véritable virtuose. *Princesse d'Auberge* est une œuvre vivante et colorée qui va droit au but et ne s'attarde presque jamais en chemin. Malgré sa dénomination, elle se rapproche beaucoup plus du drame lyrique que de l'opéra.

Dans un article qu'il publia, autant que je me rappelle, vers 1892, M. Block se déclarait décidé à ne tenir aucun compte de l'évolution que Wagner fit accomplir à l'art musical et prêt, au besoin, à réagir contre elle. Je ne sais si c'est l'insuccès de *Maitre Martin* qui a fait réfléchir le compositeur, mais *Princesse d'Auberge* n'est nullement une œuvre de réaction cherchant à fuir l'influence du maître de Bayreuth. Bien que la partition du musicien anversoïis possède une personnalité réelle et une valeur propre, on y trouve néanmoins, assez souvent, des sonorités wagnériennes et des bouts de phases dont le style porte la marque d'une proche parenté avec celui de *Tannhäuser*, des *Maitres Chanteurs* et de *Tristan*. Ceci est une simple constatation et non pas un reproche. Il faut bien être le fils de quelqu'un. Mieux vaut il l'être de Richard Wagner que d'un autre.

M. Jan Block, musicien à la nature mâle, vigoureuse, possède aussi d'incontestables dons de charme et de mélancolie. Son inspiration, jamais livrée au hasard, est aidée et servie par une science solide, une technique approfondie. La partition de *Princesse d'Auberge* est une de celles qui attirent et retiennent à juste titre l'attention. Je salue avec d'autant plus de plaisir cet ouvrage d'un maître étranger, qu'il contraste heureusement avec les banales productions de l'école italienne moderne qu'on veut acclimater en France depuis quelques années.



LA VIE DE BOHÈME

(Opéra-Comique. — Juin 1898)

I

J'ai essayé, l'autre jour, de relire les *Scènes de la Vie de Bohème*, d'Henry Münger. Il m'a été impossible d'aller plus loin que la vingtième page, et j'ai achevé le volume en le parcourant à la hâte. Comme toutes ces aventures banales de la jeunesse du Quartier-Latin, sous le roi Louis-Philippe, sont maintenant loin de nous et nous touchent peu ! Münger a eu son heure de célébrité, mais le temps, qui finit par mettre tout à sa place, lui en assignera une bien petite dans l'histoire de la littérature française au XIX^e siècle.

Les *Scènes de la Vie de Bohème* ont joui d'une grande vogue, il y a quelque cinquante ans, mais, à l'heure actuelle, je suis persuadé qu'on ne les lit plus guère et qu'on les connaît, surtout, d'après la réputation, bien surfaite, à mon avis, qu'elles eurent.

On le sait, les héros de Münger sont des grisettes, qui passent avec une égale facilité des bras des « bohèmes » à ceux des « lions », et des artistes dont le principal talent consiste à « épater » les bons bourgeois. Le débraillé du costume leur tient lieu de génie ; toute leur préoccupation se borne à récolter, n'importe comment, des pièces de cent sous pour aller faire la noce et à chercher le moyen d'éviter le paiement du terme.

Quant à l'œuvre à créer, ils y travaillent toujours, mais ils ne l'achèvent jamais. Non, ce ne sont pas là des artistes. Les véritables artistes font moins de bruit et plus de besogne.

Münger, dans sa jeunesse, connut cette existence qu'il chanta ensuite et dont il essaya de déguiser les amertumes et le vide sous un faux vernis de poésie plus ou moins sentimentale. Heureusement pour lui, il pavint à s'échapper du milieu où il vivait, sans cela celui-ci aurait fini par annihiler son talent de littérateur. Quoi qu'il en ait dit, dans la préface de son ouvrage le plus connu, la *Bohème* n'est pas le stage nécessaire de la vie

artistique, et si elle est la préface de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue, ce n'est pas celle de l'Académie.

Deux physionomies bien typiques survivront au roman de Mürger : Schaunard et Colline. Celles de Mimiet de Musette ont aussi un certain relief ; mais, dans l'ensemble, les personnages du livre n'ont rien de lyrique.

Si M. Puccini les avait fait passer tels quels dans son opéra, il n'est pas probable qu'il serait parvenu à écrire une œuvre viable. Mais le compositeur italien, ou plutôt ses librettistes, ont habilement su découper dans la suite des scènes fastidieuses de Mürger certains passages musicables. D'un autre côté, avec ce sans-gêne qu'on ne trouve que de l'autre côté des Alpes, ils n'ont pas hésité à transformer entièrement le personnage principal.

C'est l'histoire de Francine et de Jacques, le chapitre le mieux venu des *Scènes de la Vie de Bohème*, que MM. Giacosa et Illica ont dramatisée. Aussi, leur Mimi, à part un moment d'inconstance, n'est-elle en rien celle de Mürger. Dans le roman, Mimi n'est, en somme, qu'une vulgaire fille au caractère fantasque et à l'esprit pratique. Elle lâche un peu trop souvent son amant de cœur, Rodolphe, pour des jeunes gens plus fortunés. Laissons la parole à Mürger, il dira, mieux que nous ne pourrions le faire, ce qu'était, en réalité, Mimi :

« Elle avait vingt-deux ans ; elle était petite, délicate, mièvre. Son » visage semblait l'ébauche d'une figure aristocratique ; mais ses traits, » d'une extrême finesse et comme doucement éclairés par les lueurs de ses » yeux bleus et limpides prenaient en de certains moments d'ennuis ou » d'humeur un caractère de brutalité presque fauve, où un physiologiste » aurait peut-être reconnu l'indice d'un profond égoïsme ou d'une grande » insensibilité.

.....

» Au bout d'un mois, Rodolphe commença à s'apercevoir qu'il avait » épousé une tempête, et que sa maîtresse avait un grand défaut. Elle » *Voisinait*, comme on dit, et passait une grande partie de son temps chez » des femmes entretenues du quartier, dont elle avait fait la connaissance. » Il en résulta bientôt ce que Rodolphe avait craint lorsqu'il s'était aperçu » des relations contractées par sa maîtresse. L'opulence variable de quel- » ques-unes de ses *amies* nouvelles avait fait naître une forêt d'ambition » dans l'esprit de mademoiselle Mimi, qui, jusque-là, n'avait eu que des » goûts modestes et se contentait du nécessaire que Rodolphe lui procurait » de son mieux. Mimi commença à rêver la soie, le velours et la dentelle. » Et malgré les défenses de Rodolphe, elle continua à fréquenter les » femmes qui, toutes, étaient d'accord pour lui persuader de rompre avec

» le Bohémien qui ne pouvait pas seulement lui donner cent cinquante francs pour s'acheter une robe de drap.

» — Jolie comme vous êtes, lui disaient ses conseillères, vous trouverez facilement une position meilleure. Il ne faut que chercher.

» Et mademoiselle Mimi se mit à chercher.

.....
 » Huit mois se passèrent ainsi, alternés de jours bons et mauvais.
 » Pendant ce temps, Rodolphe fut vingt fois sur le point de se séparer de
 » mademoiselle Mimi, qui avait pour lui toutes les cruautés maladroites de
 » la femme qui n'aime pas. A proprement parler, cette existence était
 » devenue pour tous deux un enfer ».

Telle, Mimi eut été difficile à faire accepter dans une œuvre musicale. Aussi, ne peut-on reprocher aux librettistes d'avoir poétisé cette figure en lui donnant le caractère de la douce Francine.

Par contre, si les auteurs italiens ont ennobli Mimi, leur Rodolphe est moins sympathique et moins vrai que celui du roman. La scène où, cherchant un prétexte de rupture, il accuse, auprès de Marcel, Mimi d'infidélité, alors qu'il n'en est rien, puis déclare à son ami qu'il veut lâcher sa maîtresse parce qu'elle est poitrinaire et « qu'il a peur », — est-ce de contracter la phthisie ? — n'est pas à l'honneur du jeune poète. Rodolphe sait bien qu'abandonner Mimi, c'est la jeter à une vie de débauche qui la tuera plus sûrement que les privations endurées par elle dans la mansarde où l'amour sincère met, du moins, un rayon réchauffant. Il n'hésite pourtant pas et, avec une inconscience quelque peu écœurante, il propose à sa maîtresse de la garder seulement jusqu'au printemps. Après, elle cherchera ailleurs. Cette scène est vraiment inadmissible.

*
*
*

Quelques mots, maintenant, sur l'auteur de la *Bohème*.

M. Giacomo Puccini est né à Lucques, en 1858, d'une famille de musiciens. En ligne directe, il ne compte pas moins de quatre compositeurs parmi ses ascendants paternels. Dans de pareilles conditions, le jeune Giacomo ne pouvait que continuer les traditions de sa race. Ses débuts furent très difficiles. Il connut les jours de misère, mais il ne se découragea jamais. Ayant fini par obtenir une bourse de la Reine, il put terminer ses études. Son premier ouvrage fut les *Willis*. Un succès assez vif accueillit cet opéra. La grande maison d'édition Ricordi commanda alors à M. Puccini une autre partition : *Edgard*. Vint ensuite *Manon Lescaut*. Avec une belle audace, le musicien italien ne craignit pas d'aborder un sujet si remarquablement traité par M. Massenet. L'opéra de M. Puccini contient quelques pages bien venues, mais il est loin de valoir celui qui, avec *Werther*, restera la meilleure œuvre du maître français.

Enfin, *la Vie de Bohème* devait apporter à son auteur, gloire et fortune. Cette partition fut jouée pour la première fois à Turin, en 1886. Le succès en fut considérable. Tous les théâtres de la Péninsule se disputèrent bientôt l'œuvre. Ce fut le pendant du triomphe légendaire de *Cavalliera Rusticana*, avec cette différence, toutefois, que la pièce de M. Puccini est infiniment supérieure à celle de M. Mascagni. La *Vie de Bohème*, traduite en français, vient de faire son apparition à l'Opéra-Comique et, là encore, sa destinée paraît devoir être heureuse.

Chose curieuse, en même temps que M. Puccini, M. Léoncavallo, l'auteur de *Paillasse*, avait commencé la composition d'un opéra tiré, lui aussi, du roman de Mürger. Lancé par le rival de l'éditeur Ricordi, M. Sonzogno, la partition de M. Léoncavallo connu, elle aussi, les faveurs de la popularité, du moins, en Italie. Autrement conçue que celle de M. Puccini, elle suit, plus exactement, le livre de Mürger dont elle accuse encore les côtés vulgaires et débraillés. A mon avis, la comédie lyrique de M. Puccini est de beaucoup supérieure à celle de M. Léoncavallo.

II

Ni ouverture, ni prélude, pas même quelques mesures d'introduction. Le rideau se lève immédiatement sur la mansarde où habitent Rodolphe et Marcel. Par la fenêtre on aperçoit une étendue de toits couverts de neige. Rodolphe, pensif, regarde l'horizon ; Marcel, les mains engourdis par le froid, travaille à son tableau : *Le passage de la mer Rouge*.

Dès la première mesure un bref motif, suivi de son renversement, confié aux clarinettes et aux cors, est exposé par les bassons. Il désigne la *vie de Bohème* et ses misères : il reviendra souvent dans l'ouvrage.

Entre Rodolphe et Marcel, transis dans leur mansarde sans feu, s'engage une conversation où la raillerie s'efforce de déguiser l'amertume. Pour se réchauffer, Rodolphe consent à un gros sacrifice : il fait flamber dans la cheminée le manuscrit de son drame. Sur ce, survient Colline, gelé, lui aussi. Les trois amis se pressent autour de la cheminée où pétille la maigre flamme du papier. Cette scène est allègrement et spirituellement conduite.

Outre le motif de la *Bohème* qui revient sans cesse, il faut en signaler deux autres. Celui qui personnifie Rodolphe et sur lequel est construite la phrase : *Dans le ciel gris, je vois s'épandre la brume...* apparaît dans sa forme réelle, p. 5, m. 11, à la flûte et à la clarinette. Celui spécial à Colline, commencé par les cors, les altos et les violoncelles, continué par les hautbois et les clarinettes, se rencontre p. 13, m. 6 et suivantes.

Tout à coup, au moment où le feu s'éteint, la porte s'ouvre donnant passage à deux garçons portant des provisions et du bois de chauffage. Ils sont suivis de Schaunard, tout radieux, faisant sonner des écus dans sa

main. Pendant que les artistes, ravis, allument un bon feu et préparent la table, Schaunard leur raconte d'où lui vient cette richesse. Un Anglais, furieux contre un perroquet, a engagé le musicien pour jouer du piano jusqu'à ce que l'oiseau en crève. Mais Schaunard, trouvant ce système trop long, a empoisonné l'animal. Il n'en a pas moins touché le prix convenu. Cependant, Marcel, Rodolphe et Colline s'appêtent à dévorer les victuailles. Schaunard les arrête. Demain, c'est Noël ; c'est au Quartier Latin qu'il importe d'aller réveillonner. Toutes ces pages sont écrites avec une verve charmante, un laisser-aller bon enfant qui séduit par sa franchise. Un nouveau thème forme, la plupart du temps, l'accompagnement de cette scène, c'est celui de *Schaunard*. Il se fait entendre, pour la première fois, p. 20, à l'*Allegro*, lancé par les bois et les cors.

Le récit de Schaunard, au milieu des exclamations de ses amis, est adroitement mené. Lorsque le musicien fait le tableau des séductions de la nuit de Noël au Quartier Latin, apparaissent, arpégées cette fois-ci, la suite de quintes que l'on rencontrera, tout à l'heure, au début du deuxième tableau. Pages 32, m. 2, 3, 4, 5, un thème, qui reviendra souvent aussi à l'acte suivant, soulignant la *Joie populaire*, est murmuré par la flûte.

Mais voici qu'on frappe à la porte. C'est M. Benoist, le propriétaire de la maison, qui vient réclamer le trimestre échu. Les bohèmes le font asseoir, lui versent à boire, le grisent, lui font dire des bêtises et le renvoient Gros-Jean comme devant. L'épisode est amusant. Il se déroule, en partie, sur une phrase chantée pour la première fois par les flûtes et la clarinette, p. 35, m. 1 et suiv.

Schaunard, Marcel et Colline quittent Rodolphe. Il le laisse terminer son article et vont l'attendre en bas. Rodolphe, resté seul, essaie de travailler, mais l'inspiration est rebelle. A ce moment, on frappe à la porte. C'est une jolie voisine, Mimi, qui vient demander à Rodolphe un peu de lumière. Le poète fait asseoir la jeune fille, car les six étages, rapidement gravis, l'ont essouffée, et elle manque de s'évanouir. Au bout de quelques minutes, Mimi, remise, allume sa chandelle et va pour sortir, mais, sur le seuil, elle s'aperçoit, tout à coup, qu'elle a laissé la clé dans la chambre, et elle y rentre pour la chercher. Alors, par la porte laissée ouverte, se glisse un souffle d'air qui éteint la lumière, et c'est dans l'ombre que les deux jeunes gens cherchent la clef. Rodolphe ne tarde pas à la trouver, mais au lieu de la rendre, il la met dans sa poche. Et l'on devine le reste. Au clair de lune, la conversation s'engage. Rodolphe et Mimi se racontent mutuellement leur vie, puis de doux aveux s'exhalent de leurs lèvres. Le poète et la fleuriste se sentent attirés l'un vers l'autre par une irrésistible sympathie. Ils s'appartient. Et tous les deux partent, bras dessus, bras dessous, rejoindre au Quartier Latin, les camarades qui les y ont précédés.

L'épisode de la descente de l'escalier, avec les voix des bohèmes se per-

dant dans le lointain, ne manque pas de pittoresque. Mais, arrivons de suite à la scène entre Rodolphe et Mimi. Pleine de fraîcheur et de jeunesse, elle est vraiment charmante. Deux thèmes nouveaux s'y affirment. Le premier est celui qui désigne *Mimi*. On le pressent déjà aux clarinettes, p. 54 et 55, à la première apparition de la jeune fille, mais on ne le trouve, complètement épanoui, que p. 70, m. 1, 2, 3. Le second symbolise l'*Amour* de Rodolphe. Légèrement esquissé, p. 63, m. 8, 9, sous un rythme différent, par les violons, il paraît au chant et à l'accompagnement p. 67, m. 4 et 5, sous sa forme définitive.

Alors que, les chandelles éteintes, Mimi et Rodolphe cherchent la clef, il passe plusieurs fois, au chant et à l'orchestre, comme une vague réminiscence de *Au clair de la lune*. Est-ce intentionnellement ? Si oui, l'idée serait fine et ingénieuse.

Au point de vue purement vocal, il faut surtout apprécier l'*andante* bâti sur les thèmes de *Rodolphe* et de l'*Amour* : *Ma gaieté pour compagne*... ; le long récit de Mimi, notamment les pages 70 et 71 ; le beau *largo* de Rodolphe : *O douce jeune fille*... l'ensemble : *Douce extase* qui ramène le motif amoureux, enfin toute la fin de l'acte, d'une très jolie instrumentation.

L'acte second nous amène devant le Café Momus, établissement célèbre, vers 1840, dans le monde des artistes et des étudiants. C'est la veille de Noël, et, dans la rue, l'animation est extraordinaire : des camelots vont et viennent dans la foule, offrant leurs marchandises ; des enfants courent çà et là, souvent gourmandés par leurs parents, qui veulent les faire rentrer.

Rodolphe arrive avec Mimi. Sur la demande de la jeune fille, il lui achète le petit bonnet rose qu'elle désire depuis longtemps. Marcel, Schau-nard, Colline se promènent eux aussi, musardant devant les boutiques. Finalement, les cinq amis se réunissent et ils s'assoient à la terrasse du Café Momus.

Constatons, en passant, l'invraisemblance de la situation. Au premier acte, il gelait à pierre fendre et la neige couvrait les toits. Au second acte, qui se passe une heure après, il paraît que le temps s'est tellement radouci qu'on peut, impunément, dîner en plein air à 8 heures du soir !!!

Survient Musette, l'ancienne maîtresse de Marcel, accompagnée de son amant actuel, le vieux et ridicule Saint-Phar, dont elle se moque à chaque instant. En apercevant Marcel, elle se sent reprise d'amour pour lui. De son côté, le peintre finit, après quelque résistance, par céder aux œillades de la jolie fille. Sous un prétexte futile, Musette éloigne Saint-Phar, et elle vient rejoindre les bohèmes, qui, sur son conseil, laissent leur dîner au compte du vieux barbon. Mais la retraite approche, et la voici qui défile, tambour-major en tête, au milieu des exclamations de joie de la foule. Cet acte est entièrement épisodique : l'action y est nulle. Aussi, une mise en

scène bien réglée est-elle absolument indispensable pour le mettre en valeur. A l'Opéra-Comique, ce tableau offre le plus charmant des coups d'œil.

La suite de quintes, signalée déjà au premier acte, revient au commencement de celui-ci, soulignant le brouhaha de la foule. Le thème de la *Joie Populaire* accompagne les cris des différents marchands. Page 92, m. 11 et 12, il importe de signaler, à la flûte et aux premiers violons, une phrase qui reparait plusieurs fois dans les pages suivantes. Sa signification n'est pas très précise. Elle semble vouloir désigner le plaisir insouciant des bohèmes. Le motif d'*Amour* revient page 105, quand Rodolphe et Mimi s'avouent leur mutuel bonheur. Lorsque le poète présente à ses amis sa nouvelle maîtresse, les violons déroulent *p. p.* un rappel de la phrase chantée par Mimi au premier acte : *J'aime toutes ces choses...* L'épisode de la boutique à treize sous du père Parpignol, avec la bande d'enfants qui courent après, est drôle. Dans l'instrumentation de ce passage, notons un heureux emploi du xylophone. L'air dans lequel Mimi conte sa joie de posséder le bonnet envié, avec ses mesures alternées à 3/4 et à 2/4, plaira à beaucoup par sa grâce facile ; à l'accompagnement reparait le motif de la *Bohème*.

L'entrée de Musette est soulignée, *p.* 121, m. 1 et suiv., par une phrase brillante des bois et des violons, destinée à caractériser la coquetterie et l'élégance de la lorette, mais le thème qui lui est particulier n'apparaît que *p.* 125, m. 3, 4, à la flûte, au moment où Marcel dit à Mimi ce qu'est Musette. Le motif de cette dernière et la phrase que je viens de signaler auparavant, reviennent souvent dans les pages qui suivent. La valse chantée par Musette : *D'un pas léger, je vais souvent !...* est d'une inspiration vulgaire. Je suis complètement de l'avis de Saint-Phar : « Brillant et futile, ce chant horripile ». Si cet homme est un amoureux ridicule, il est, du moins, bon critique. Les scènes entre Musette et Saint-Phar versent dans l'opérette, mais c'est de l'opérette bien faite. L'ensemble, des pages 139-150, où les parties comiques sont habilement entremêlées aux parties sentimentales, est traité avec adresse. Malheureusement, l'insipide motif de la valse paraît un peu trop souvent à l'orchestre. Le finale, avec la retraite approchant peu à peu, et son passage, au milieu des cris de la foule, est d'un effet scénique véritablement trouvé.

Le troisième acte se déroule à l'intersection des boulevards d'Enfer et Saint-Jacques, devant la Barrière ; à gauche, un cabaret habité, en ce moment, par Marcel et Musette. Il neige. Le jour commence à poindre. Des douaniers somnolent autour d'un brasero. Des balayeurs, des laitières, des maraîchers passent. Dans le cabaret, on entend des cris et des chants.

Tout ce début est une petite aquarelle musicale fort réussie. M. Puccini a fait encore ici usage de quintes successives, et d'une façon vraiment heureuse. Le motif murmuré, *p.* 173, m. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, par les

flûtes et la harpe, et qui reparait, ensuite, à diverses reprises, est d'une mélancolie intense qui peint bien la désolation de ce matin d'hiver.

Mais voici que les violons murmurent doucement le motif de *Mimi*. La jeune fille arrive, pâle et défaite, secouée par une toux pénible. Elle prie une servante qui sort du cabaret de prévenir Marcel qu'elle désire lui parler. Mimi se plaint au peintre de la jalousie de Rodolphe. Marcel lui conseille la rupture : qu'elle l'inite, qu'elle prenne la vie et l'amour comme ils viennent, ainsi qu'il fait avec Musette. Rodolphe est dans le cabaret ; il dort. Marcel propose d'aller le réveiller, mais la jeune fille refuse. Marcel parlera à Rodolphe. Alors que la fleuriste s'éloigne, le motif de *Rodolphe* vibre à la flûte, superposé à celui de l'*Amour*, qui est dit par les violons. A l'accompagnement du duo entre Marcel et Mimi reparaissent les thèmes de *Musette* et de la *Bohème*. Les plaintes de la petite fleuriste sont assez bien rendues.

Rodolphe vient retrouver Marcel. A son tour, il se plaint de Mimi, l'accusant de coquetterie réglée avec un certain vicomte. Marcel lui déclare qu'il n'est pas sincère. Rodolphe finit par avouer qu'il ment, en effet. Il aime Mimi, mais il a peur, la sachant poitrinaire. La phrase chantée par le poète : *La douleur est profonde...* est chaleureuse. Mimi, cachée derrière un arbre, écoute la conversation en étouffant ses larmes. Cet ensemble, soutenu par un orchestre souvent intéressant, est heureusement rendu. Rodolphe se précipite vers Mimi. Dans le cabaret, on entend Musette rire aux éclats. Marcel saisi, à son tour, par la jalousie, s'élance dans la salle. Restée seule avec Rodolphe, Mimi lui fait ses adieux, Elle a pris son parti : mieux vaut la rupture. Mais les deux amants ne tardent pas à se reprendre et ils reculent au printemps la séparation définitive. J'ai déjà dit plus haut ce que je pensais de cette scène au point de vue strictement littéraire. Elle vaut mieux sous le rapport musical, du moins au début. Les adieux de Mimi, p. 212-215, sont pleins d'une douce émotion, très bien traduite. A l'accompagnement, on retrouve, p. 213, m. 8; le motif de la *Joie Populaire*, et p. 214, m. 7, 8, la phrase : *J'aime toutes ces choses*, ramenée par les violons. Malheureusement les idées deviennent ensuite banales et sans intérêt, sous leur allure italienne visant à l'effet.

Une dispute éclate dans le cabaret entre Marcel et Musette. Les deux amants sortent de la maison et viennent se chamailler dehors pendant que Rodolphe et Mimi, réconciliés, se laissent aller à leur amour. De cette situation naît un quatuor très animé. Si la qualité mélodique des chants du poète et de la fleuriste paraît fort contestable, du moins les phrases de Marcel et de sa maîtresse ont une alerte allure. Le rideau tombe, pendant que les voix de Rodolphe et de Mimi se perdent dans le lointain. Cet effet avait déjà été employé à la fin du premier acte. Il était quelque peu inutile de le renouveler ici.

Le 4^e acte nous ramène dans la mansarde. Cette fois, c'est le printemps.

Marcel, toujours devant son chevalet, continue avec Rodolphe une conversation commencée. Il s'agit de Musette que le poète a aperçue dans un superbe coupé et de Mimi, rencontrée par le peintre, habillée d'une riche toilette. Les deux amis ont beau se répéter que les infidèles leurs sont devenues indifférentes, leurs rires sonnent faux. Il ne cessent de penser, en réalité, aux beaux jours d'amour trop tôt envolés. En se cachant l'un de l'autre, Marcel embrasse un ruban ayant appartenu à Musette et Rodolphe, ému, serre contre son cœur le petit bonnet de Mimi. Cette scène est fort bien rendue, dans une note fine et discrète. Les thèmes de la *Bohème*, de *Musette*, de *Mimi*, y reparaissent naturellement. Celui de *Mimi* subit p. 232, m. 2 et suiv. une transformation.

Cependant l'heure du dîner a sonné et les artistes n'ont rien à se mettre sous la dent. Le motif de Schaunard retentit à l'orchestre précédant l'entrée du musicien. Il est suivi de Colline, dont le thème, revient, lui aussi, un peu plus loin. Comme leurs camarades, ils meurent de besoin. Le philosophe veut aller chercher pitance ailleurs, mais ses camarades le retiennent. Alors, pour tromper leur faim, tous se mettent à danser. Nous retombons ici dans l'opérette. Brusquement, la porte s'ouvre. Musette entre, tout émue, annonçant que Mimi est là, sans connaissance, dans le couloir. La petite fleuriste n'était pas faite pour la vie galante ; elle n'a pas tardé à lâcher le vicomte. Par un touchant caprice, elle a voulu revenir dans la mansarde où elle fut heureuse. Bien que l'on soit au printemps, Mimi grelotte ; elle voudrait un manchon pour se réchauffer les mains. Pour lui donner cette satisfaction dernière, Musette vendra ses boucles d'oreilles. Elle sort avec Marcel. Colline, lui, afin de se procurer quelque argent pour acheter des remèdes, quitte sa vieille redingote et va la porter chez le brocanteur.

Nous sommes arrivés aux meilleures pages de la partition. Du retour de Mimi à la chute du rideau, l'inspiration de M. Puccini se soutient sans défaillance. Pages 256 et 257, les violons ramènent différents fragments du récit de Mimi au 1^{er} acte. Les adieux de Colline à sa huppelande sont un morceau d'une simplicité exquise rehaussé par un charmant accompagnement. Dans ces pages, le gai motif de *Musette* résonne plusieurs fois. Celui de *Schaunard* accompagne le jeu de scène du musicien quand il se retire. Rodolphe reste seul avec Mimi, alors que le thème d'*Amour* murmure doucement aux bois, puis aux cordes. La malade, assoupie un moment, rouvre les yeux et se soulève. Dans une page expressive elle dit à Rodolphe toute sa passion pour lui. Puis les deux amants se rappellent les souvenirs de leur première rencontre dans la mansarde. Ce dernier duo est bâti, en sa plus grande partie, sur des motifs de celui du 1^{er} acte.

Musette revient, rapportant un manchon. Mimi s'en empare avec une joie enfantine, tandis que les violons murmurent un rappel de la phrase :

J'aime toutes ces choses, puis elle se met à consoler Rodolphe. Tout en causant, elle incline la tête et finit par s'endormir. Musette s'agenouille et prie. Schaunard qui s'est approché du lit pendant que Rodolphe parle avec Musette, fait un geste de douleur et revient près de Marcel en lui disant à voix basse : *Elle est morte*. Rodolphe n'a rien entendu et, comme un rayon de soleil, tombe de la fenêtre sur le visage de Mimi, il monte sur une chaise pour l'intercepter avec la mantille de Musette. Une dernière fois les violons divisés *con sordini* murmure la phrase : *J'aime toutes ces choses*. Quand Rodolphe se retourne, il voit les figures consternées de ses amis ; il comprend la triste vérité et il se jette en sanglotant sur le corps de sa maîtresse alors que l'orchestre lance une large phrase passionnée,

On ne saurait trop louer la façon dont M. Puccini a rendu cette scène. Avec une grande sobriété de moyens, il a su produire une émotion considérable. La mort de Mimi est l'une des plus poignantes du répertoire lyrique. L'admirable simplicité qui règne dans ces dernières pages, dénote que l'artiste qui les a écrites a véritablement le sens du théâtre.

III

Toutes mes sympathies, toutes mes admirations vont à une autre école que celle à laquelle appartient l'auteur de la *Bohème*. Dans l'analyse qu'on vient de lire, j'ai voulu, pourtant, faire abstraction complète de mes préférences personnelles et parler de la partition de M. Puccini avec la plus complète indépendance. Aussi, vais-je me trouver à l'aise pour adresser, maintenant, différentes critiques à l'œuvre du compositeur italien.

Le premier reproche que je ferai à la *Bohème*, c'est de ne pas exister en tant que pièce. Beaucoup d'épisodes, mais pas d'action. Celle-ci — les amours de Mimi et de Rodolphe — remplit, en tout et pour tout, soixante-dix-sept pages sur deux cents quatre-vingt-trois. Il y a là un manque évident d'équilibre, inhérent d'ailleurs, au sujet choisi, car le livre de Mürger n'est qu'une suite de scènes, où il n'y a pas, en réalité, d'intrigue.

Si, maintenant, nous passons au côté purement musical, je suis forcé de constater que la *Bohème*, aussi bien comme inspiration que comme facture, est quelque peu superficielle. La musique ne nous révèle guère l'âme des personnages ; elle s'arrête à fleur de peau. Aucune polyphonie, aucun développement symphonique dans cette partition aimable et intéressante, mais de texture fragile. M. Puccini emploie le système des thèmes conducteurs ; malheureusement ses motifs sont de simples motifs de rappel et non de vrais *leitmotive*. Ils ne se développent pas, ne se transforment pas suivant les situations du drame. Ils restent, à de rares exceptions près, figés dans le même moule, se bornant à caractériser seulement la physionomie des personnages. Voilà un des gros défauts de la *Bohème*, défaut que cette

œuvre a de commun, d'ailleurs, avec celles de certains autres musiciens. Ils bourrent leurs partitions de *leitmotive* et ils croient que cela suffit. C'est une grosse erreur. Il n'est pas difficile de placer des thèmes conducteurs dans un opéra; le tout est de savoir les mettre en œuvre, de leur souffler la vie. C'est ce que M. Puccini n'est pas arrivé à faire.

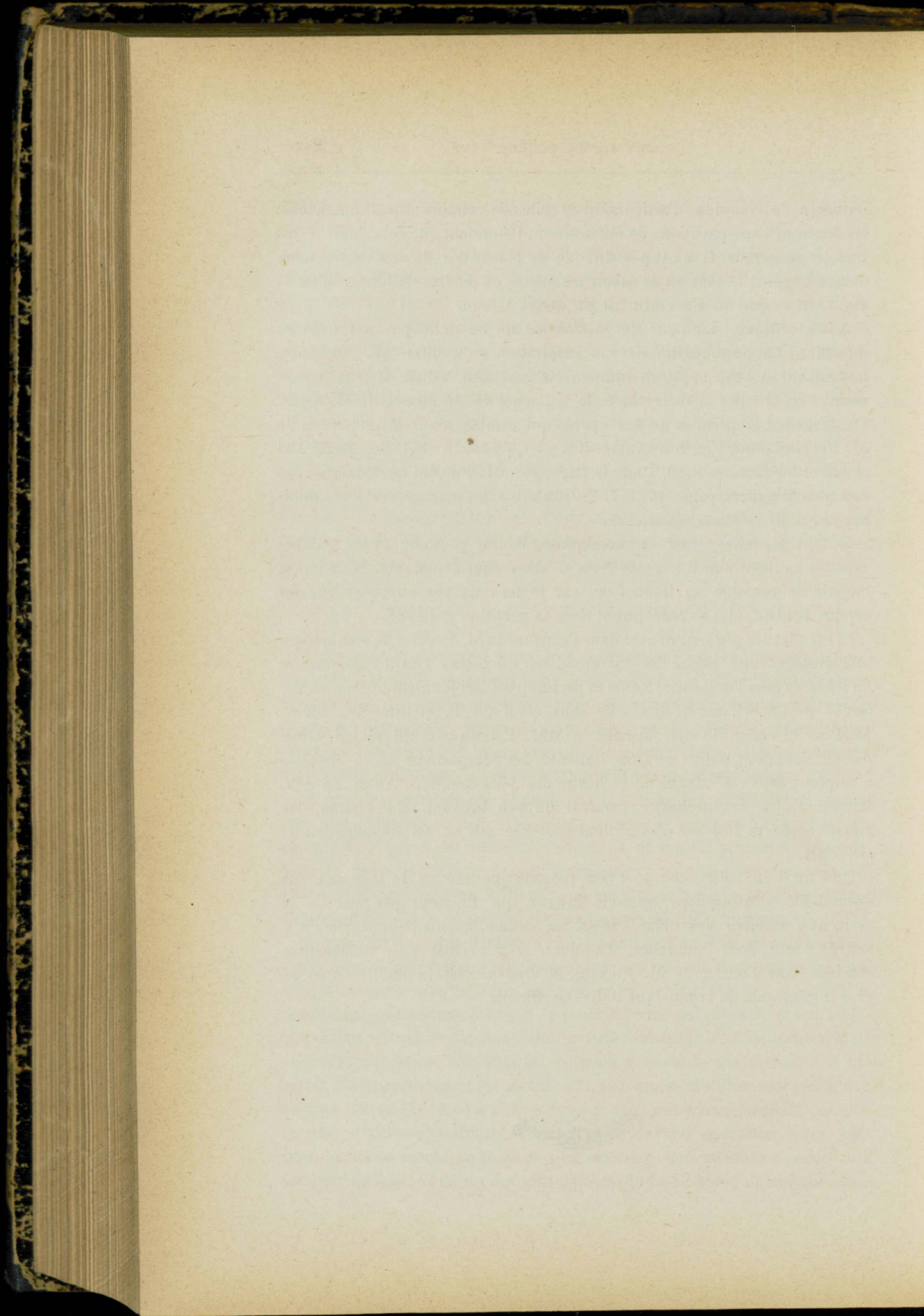
Autre critique. L'auteur de la *Bohème* ne se défie pas assez de sa mémoire. La personnalité de son inspiration en souffre. M. Massenet, notamment, a beaucoup trop influencé le musicien italien. Il faut, néanmoins, le féliciter d'avoir choisi le Massenet de *Manon* et de *Werther*. C'est surtout le premier de ces opéras qui semble avoir la préférence de M. Puccini. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à écouter le C des pages 133 et 134 et les mesures 8, 9, 10 de la page 268. M. Puccini ne dédaigne pas non plus Wagner : pages 46, 157, 180, on salue, au passage, certaines réminiscences des *Maîtres Chanteurs*.

Il faut regretter aussi de nombreuses fautes prosodiques — syllabes muettes tombant sur des temps forts — d'un effet déplorable. Mais ici, la culpabilité remonte au traducteur, car je ne veux pas supposer que des erreurs équivalentes se rencontrent dans la partition italienne.

Si les puristes peuvent relever dans l'écriture de M. Puccini de nombreuses maladresses, voire même des incorrections, du moins faut-il reconnaître qu'il manie bien l'orchestre. Toute sa partition est fort joliment instrumentée. Sous ce rapport, aussi bien que sous celui de la qualité des idées, M. Puccini est mille fois supérieur à MM. Léoncavallo, Mascagni, Giordano, Samara et autres *véristes* italiens. Le compositeur de la *Bohème* a employé dans cet ouvrage un orchestre des plus complets. Aussi, en certains endroits, cet orchestre paraît-il un peu bruyant. En somme, les situations de la *Bohème* n'exigeaient peut-être pas un tel déploiement de sonorités.

Quoi qu'il en soit, cette partition possède une flamme de jeunesse, une spontanéité d'inspiration, une vie intense qui finissent par séduire et arrivent à masquer des défauts réels. En somme, depuis l'admirable *Falstaff* de Verdi, dont l'influence, d'ailleurs, se fait sentir à de nombreuses reprises dans l'œuvre de M. Puccini, la *Bohème* est la manifestation la plus intéressante de la musique italienne actuelle.







L'APOLLONIDE

(Théâtre de Carlsruhe. — Janvier 1899)

On a beaucoup parlé de l'*Apollonide*, il y a quelques années, dans les milieux musicaux. Son auteur, Franz Servais, fils du célèbre violoncelliste avait consacré de longues années à cette œuvre sur laquelle reposaient tous ses espoirs d'artiste probe et sincère. Joué en 1899, à Carlsruhe, avec succès, Servais put espérer, à bon droit, que l'*Apollonide* allait être représenté à l'Opéra et à la Monnaie. Les directeurs de ces deux scènes avaient été entendre l'ouvrage ; leur impression avait été excellente. Malheureusement, quelques mois après la représentation de Carlsruhe, Servais mourait et il ne fut plus question de l'*Apollonide*.

Cette partition vaut pourtant infiniment mieux que bien d'autres accueillies dans nos théâtres. Si elle n'est pas un chef-d'œuvre, elle tient, du moins, une place plus qu'honorable parmi les ouvrages de second ordre.

M. Dujardin-Beaumetz, qui a déjà donné maintes preuves de son goût artistique, devrait intervenir pour faire monter l'*Apollonide* à l'Opéra. Servais était belge, c'est vrai, mais son œuvre a été écrite sur un poème de l'un de nos plus grands poètes.

L'*Apollonide* a été tiré par Leconte de Lisle de *Ion*, tragédie d'Euripide. Cette pièce du troisième des grands tragiques grecs est des plus curieuses. On peut dire, sans exagération, que les mélodrames modernes découlent d'elle. On y trouve, en effet, tous les ressorts chers aux cœurs des Pixérécourt, des Anicet Bourgeois et des Dennery. « La croix de ma mère » est remplacée dans cette pièce, par des langes brodés et un collier ; l'intrigue roule sur un enfant perdu et retrouvé et sur le meurtre, empêché naturellement, d'abord du fils par la mère, puis de la mère par le fils.

Servais a écrit directement sa partition sur les vers du poète. Leconte de Lisle a seulement fait quelques changements dans le 2^e tableau du 2^e acte dans le premier du 3^e et, par ci par là, de légères coupures.



Après un court prélude de 18 mesures où est exposé p. 1 m. 2, 3, 4, 5, 6, sous une forme diminuée, l'étincelant motif d'*Apollon*, le rideau s'ouvre devant la roche de Pythô, à Delphes, près du temple d'Apollon. C'est le lever du jour. « Le char du soleil apparaît. Apollon, revêtu d'une armure éclatante, conduit le quadrigé. Cette vision, fort vague au début et voilée par les brouillards du matin qui se dissipent peu à peu, projette une lumière sans cesse grandissante, tandis que les serviteurs et les sacrificateurs entrent en scène de tous côtés. » Beau chœur soutenu en partie par le motif d'*Apollon*, en sa forme principale.

« A un moment, le bouclier du dieu, dont l'éclat a toujours été grandissant, s'ouvre et forme le disque étincelant du soleil ». Alors, le thème d'*Apollon*, cette fois en valeurs augmentées, éclate *ff*, tandis que les violons font entendre un trait persistant. Ce passage, d'un grand éclat, possède une véritable majesté.

Les portes s'ouvrent; Ion, vêtu de blanc, apparaît sur le seuil. En un récit d'une grande simplicité, il invite les sacrificateurs à purifier leurs mains avant d'entrer dans le temple. Page 16, m. 4, 5, 6, 7, on rencontre un nouveau *leitmotiv*, celui de la *Prière*, qui se maintient à l'orchestre pendant un certain temps. On le retrouve notamment sous la belle invocation des prêtres : *Protège-nous, archer sublime*. Les chœurs s'éloignent. Un rayon de soleil tombe sur Ion, resté seul sur le seuil du temple à la garde duquel il est préposé. Réapparition du thème d'*Apollon* sous sa forme augmentée. Un charmant motif, qui semble symboliser la *Pureté juvénile* de Ion est murmuré p. 27 au *Molto Moderato*. Il revient, légèrement transformé p. 28, m. 5 et suiv. Le jeune homme orne de lauriers le seuil du sanctuaire; il fait des libations, puis, des oiseaux venant planer sur le temple, il saisit son arc et les vise. Ces pages ont un charme mélodique d'un grande fraîcheur. Il faut remarquer surtout l'*allegro moderato* : *O Laurier des jardins célestes* et le *Lento* : *Et puisse mon jour fatidique*. Outre le motif de la *Pureté juvénile*, qui reparaît à diverses reprises, deux nouveaux thèmes sont à signaler. Le premier, qui se rencontre p. 29, au *Lento*, s'applique au *Temple*; le second, p. 30. m. 12, 13 et p. 31, m. 1, au chant, est celui de *Pythô*. Dans le lointain les sacrificateurs reprennent l'invocation sur le thème de la *Prière*.

Le motif de *Pythô* résonne encore. Des femmes entrent en scène en exprimant leur ravissement. Ce sont les suivantes de Kréousa, reine d'Athènes, qui arrive en pèlerinage à Delphes. A l'accompagnement passent les motifs du *Temple* et de *Pythô* et p. 45 m. 5, et suiv., revient une phrase chantée précédemment par Ion, p. 31. Ce dernier reparaît. Retour du thème de la

Pureté. A une interrogation du chœur, Ion répond une superbe phrase : *Qu'un sang vermeil ruisselle pour le Dieu....*

La reine entre. Ion, frappé de sa beauté, ne la perd pas des yeux. Alors, tandis que le thème du *Temple*, retentit sous une transformation, Kréousa s'avance, perdue dans un rêve infini et les yeux pleins de pleurs. Des paroles égarées s'échappent de sa bouche ; elle accuse Apollon de mensonge et d'injustice. Ion, en l'entendant parler ainsi lui reproche ces paroles impies, puis il l'interroge. La Reine lui dit son nom et sa noble origine ; elle et son époux viennent consulter la Pythonisse pour savoir si les dieux ne leur accorderont pas enfin un enfant. Ces différents récits sont bien rendus. A son tour Kréousa interroge le jeune homme. Elle l'observe avec intérêt, et une sympathie irrésistible semble l'attirer vers lui. Ion, mélancoliquement, raconte sa vie. Il ignore quels sont ses parents. Abandonné dans une corbeille sur les marches du Temple, il a été consacré à Apollon et élevé par la Pythonisse. P. 66, m. 7, 8, 9, apparaît un motif qui, d'après le rôle qu'il joue dans l'œuvre, semble s'appliquer au *Désir d'Apollon*. Le thème du dieu revient un peu plus haut au *Maëstoso*, et, à la page suivante, fragmentairement. Le motif du *Temple* se fait réentendre aux deux dernières mesures de la p. 68. Emue, Kréousa se laisse aller à faire ses confidences à Ion. Elle a eu un fils, mais il lui a été ravi dans sa plus tendre enfance. Ce fils, elle l'avait conçu, vierge encore, d'Apollon. Il aurait maintenant le même âge qu'Ion ; il lui ressemblerait. Kréousa regarde le jeune homme avec attendrissement. Cette scène est remarquablement traduite. Deux transformations du thème d'Apollon sont à citer p. 69, à l'*Animato*, et p. 70, au *Molto Animato*. Le thème du *Désir* revient p. 72, m. 7, enfin, p. 73, au *Molto Lento*, on trouve un pénétrant motif, celui de l'*Amour Maternel*.

Dans le lointain retentissent des fanfares qui grandissent peu à peu. C'est le roi Xouthos, l'époux de Kréousa, qui arrive. Le motif spécial à ce dernier se rencontre p. 75, m. 6, 7. Xouthos, en un noble récit, salue le rocher sacré et le Temple du divin Loxias. Les sacrificateurs entrent dans le sanctuaire en reprenant l'invocation signalée au début de l'acte. Le roi ordonne alors à Ion de le mener à son dieu, mais le jeune homme ne peut quitter l'entrée du Temple dont la garde lui est commise. Que le roi entre seul. Le thème de *Xouthos* revient sous diverses modifications.

Pendant que Ion et des suivantes de la reine brûlent des parfums sur un trépied, Kréousa supplie le dieu de lui rendre son fils. Cette prière, émue et vibrante, est l'une des meilleures choses de la partition. Page 90, m. 1 et suiv., réapparition du motif de l'*Amour maternel*. Dans un suprême élan, la reine conjure Apollon de parler. Alors, dans le silence de tous, on entend dans l'intérieur du temple la voix de la Pythonisse qui laisse tomber ces mots : *Sors, celui que tes yeux auront vu le premier sera ton*

fls. Cette phrase est basée sur un thème très caractéristique : c'est celui de l'*Oracle*. Ion gravit les marches et ouvre la porte du temple. Xouthos paraît subitement. Tous les deux se trouvent face à face. Le roi tend les bras à Ion en l'appelant son fils. Ion, stupéfait, recule. Le dieu aurait-il troublé la raison du roi. Xouthos redit l'oracle de la Pythonisse. Kréousa, la rage au cœur, entend Ion lui demander si elle est sa mère. La reine lui déclare, farouche, qu'il ne lui est rien. S'il est le fils de Xouthos, il ne peut être le sien, puisque leur union est restée stérile. Le roi, lui, se laisse aller à sa joie. Mais Ion ne voit pas sans une certaine mélancolie le nouveau destin qui l'attend. Il songe à la tranquillité et à la pureté de sa vie passée. Les trois strophes dans lesquelles il exhale ses regrets ont une charmante couleur ; la seconde est précédée d'un retour du thème pithyque ; celui de la *Pureté* accompagne la troisième. Les chœurs qui entrecoupent cette scène sont dignes d'attention. Cependant Ion revient à la réalité. Il s'incline devant Xouthos et le reconnaît comme père. Le roi le couronne et le serre dans ses bras. Kréousa se retire désespérée. Xouthos va retourner à Athènes annoncer à tous le bonheur qui lui arrive ; Ion restera à Delphes pour assister à un solennel festin. A citer une belle phrase du roi : *En ce jour le meilleur de ma vie éphémère*. Les guerriers et les sacrificateurs laissent éclater leur allégresse. Dans ces pages on retrouve le thème de *Xouthos*, transformé, celui d'*Apollon* et, p. 134, m. 2, un nouveau motif, celui de la *Joie*.

*
* *

Le thème de *Xouthos* revient sous une nouvelle transformation, p. 137, à l'*Allegro marziale*, dans le petit prélude par lequel commence le second acte. Celui-ci est divisé en deux tableaux. Le premier a pour cadre un paysage de bois et de rochers ; au fond la tente où doit avoir lieu le festin. Kréousa, abîmée dans une profonde douleur, est assise sur une pierre. Un vieillard s'arrête respectueusement devant la reine. C'est un serviteur de la maison, un vieil ami de son père. Elle le prend pour confident de ses peines et, la rougeur au front, elle lui conte son aventure avec Apollon, la naissance secrète de son fils mis au jour dans la caverne de Makra et la disparition de l'enfant. Deux nouveaux motifs font leur apparition dans cette scène : l'un spécial au vieillard, p. 141, m. 8, souligne son *Dévouement* ; l'autre, qui se fait entendre au *Moderato* de la p. 148, paraît s'appliquer à l'*Origine divine*. Le thème d'*Apollon* revient sous différentes formes, ainsi que celui de son *Désir*. Sous le rapport purement vocal, les passages les plus saillants sont le *Moderato* : *De ses ceintures longtemps closes...*, d'une grande fraîcheur mélodique ; l'*Allegro vivo*, soutenu par le thème du *Désir* : *Pareil au chasseur meurtrier*, et le *Lento* si expressif : *Il souriait, naissant à peine*. Le vieillard s'indigne. Quoi ! lorsque la reine

a eu un fils, c'est celui de son mari, — un étranger, — qui succéderait sur le trône d'Athènes à la fille d'Erechthée ? Cela ne sera pas. Il frappera Ion au milieu de la fête. Kréousa l'arrête. Il est un moyen plus sûr : le poison. Et elle lui tend l'anneau que Pallas donna jadis à son aïeul, anneau qui contient une goutte du sang empoisonné de Gorgô. Le vieillard le prend : elle sera obéi. Deux accords, qui ne sont pas sans rappeler ceux du *Tarnhelm*, de la *Tétralogie*, résonnent au *Lento* de la p. 162. Ils caractérisent l'*Anneau*. Page 165, retour du thème d'*Apollon* sous une transformation.

Le vieillard se retire. De légers nuages emplissent peu à peu la scène. Kréousa se livre à la joie de la vengeance. Elle dédie au souvenir de son enfant le meurtre d'Ion, pure et innocente victime. Pourtant la pensée de celui-ci la fait hésiter. La jeunesse de Ion, sa beauté, lui évoquent le fils qu'elle a perdu. Tout à coup l'horreur de son forfait lui apparaît. Elle rappelle le vieillard, mais il est trop tard. Elle supplie alors Apollon de sauver Ion. Maintenant elle ne veut plus qu'il meure ! Tout le monologue de la reine est énergiquement rendu. Ça et là, à l'orchestre, reparaissent les motifs de l'*Origine divine*, d'*Apollon* et de l'*Anneau*.

Tout à coup, un éclair fend les nuages et Apollon apparaît dans toute sa splendeur. Les nuées sont devenues subitement éclatantes comme une mer de feu. Kréousa, émerveillée, se relève lentement. Les femmes de la reine rentrent et chantent un charmant petit chœur. Kréousa est toujours en extase devant le dieu rutilant de lumière et qu'elle seule aperçoit. Puis elle se pâme dans les bras de ses suivantes qui l'entraînent. Le dieu vainqueur reste seul en scène, immobile comme une statue. Il tourne lentement sur lui-même, s'élevant au-dessus du sol et disparaît entraînant les nuages avec lui. Le tissu symphonique de ces pages est formé en majeure partie par les motifs d'*Apollon* et de l'*Origine divine*.

Les nuages une fois dissipés, on se trouve sous la tente où a lieu le festin. Les chœurs chantent l'hymne à Apollon : *Io Pæan*, puis commence un ballet-pantomime dont certains passages ne manquent pas d'intérêt. Les chœurs des nymphes ont une jolie couleur. Pendant le ballet, Ion reste impassible et songeur. Un sombre pressentiment l'agite. Quand le vieillard entre dans la salle, les accords de l'*Anneau* retentissent. Tout à coup, Ion interrompt les danses et se met à invoquer Loxias. Réapparition du *leitmotiv* du *Temple*. Au fond de la tente l'orgie éclate et, peu à peu, devient générale. Le chœur à 5/4, C et 3/2 alternés : *Mélons pour Zeus et Phoëbos...* est original. A l'accompagnement, revient le thème de la *Joie*. Le vieillard s'approche d'Ion et, comme vieux serviteur de Xouthos, il lui tend une coupe et l'invite à boire. Ion accepte le breuvage et, levant le cratère, il implore encore Apollon en lui demandant de lui rendre sa mère. Page 235, m. 11 et 12, motif de l'*Anneau* ; page 237, dernière mesure,

superposition de ceux du *Temple* et d'*Apollon*. Ion verse à terre, en l'honneur du dieu, une partie du contenu de la coupe. Alors, dans le rayon lumineux, apparaît un vol de colombes blanches. Elles s'approchent de la liqueur répandue et Ion leur adresse de tendres paroles. Tout à coup, l'une d'elles, qui vient de tremper son bec dans le liquide, tombe raide morte; les autres s'envolent. Grande émotion parmi les convives.

Qui de vous a voulu me vouer à la tombe? interroge Ion. Les assistants accusent le vieillard. Celui-ci ne fait aucune difficulté pour reconnaître qu'il est l'auteur du crime; de plus il déclare que personne ne l'y a poussé. Mais des sacrificateurs reconnaissent à son doigt l'anneau de la reine. C'est elle la coupable, c'est elle qu'il faut punir et non pas celui qui lui a servi d'instrument aveugle. Les prêtres tendent un glaive à Ion. C'est à lui de frapper Kréousa. Le jeune homme hésite d'abord, mais la foule l'entraîne.

Page 246, m. 3, 4, on trouve une transformation du motif d'*Apollon*, qui revient encore p. 249, 251, 252, sous d'autres formes. Le thème de l'*Amour* se fait entendre p. 251, 252. Les dernières pages sont, en partie, construites sur un motif de *Colère* qui apparaît p. 230, m. 1, 2.

Le troisième acte est, lui aussi, divisé en deux tableaux. Le premier se passe sous une petite tente où Kréousa repose, ayant auprès d'elle ses femmes. Une introduction assez importante précède ce tableau. Un nouveau thème, spécial au *Sommeil* de la reine, y fait son apparition p. 261, m. 5, 6, 7, 8.

Quand le rideau se lève, on réentend le thème d'*Apollon*. Kréousa se réveille lentement, encore oppressée par l'horreur d'un songe. Ses suivantes essaient de la calmer par un délicieux petit chœur. Dans le lointain, retentissent des cris de mort. Kréousa tombe à genoux et implore ardemment Apollon. Les femmes conseillent à Kréousa de se réfugier auprès de l'autel du dieu. Avant de partir, la reine, transfigurée, adresse à Athéná, une invocation d'une belle et large déclamation. A l'orchestre, retour du thème de l'*Origine divine*. Kréousa et ses suivantes s'enfuient vers le Temple. Le décor se meut, représentant le chemin parcouru par les fugitives. Pendant ce temps, se déroule un morceau d'orchestre bâti sur un nouveau thème, celui de la *Fuite*, entendu pour la première fois p. 280, m. 17, 18, et sur ceux d'*Apollon* et du *Sommeil*.

Le sanctuaire apparaît dans toute sa majesté, alors qu'éclate le thème du *Temple*.

Kréousa se dirige vers la statue du dieu et l'entoure de ses bras. Brusquement, les portes s'ouvrent. Les prêtres et Ion, le glaive à la main, font irruption dans le temple. Kréousa se met sous la protection d'Apollon et elle défend à Ion d'avancer. Elle et lui se mettent alors à discuter sur la légitimité du meurtre qu'elle avait ordonné au vieillard d'accomplir. Ces

pages, un peu froides, font longueur. A l'orchestre, passent les thèmes de l'*Origine divine*, d'*Apollon*, du *Temple* et de *Xouthos*. La reine reste toujours près de la statue de Loxias. Ion n'ose approcher, malgré les exhortations des sacrificateurs qui le poussent à frapper.

Page 308, m. 5, 6, la *Pitié*, qui vient d'entrer dans l'âme du jeune homme, est soulignée par une phrase expressive qui n'est pas sans rappeler le motif d'*Amour*, de l'*Anneau du Nibelung*. Au moment où les prêtres vont porter la main sur Kréousa, elle s'évanouit.

La grotte de la Pythonisse s'éclaire subitement et la prophétesse s'avance, tandis que retentit le motif de l'*Oracle*. Elle dit à Ion de jeter son épée et de respecter le temple, et elle ordonne aux prêtres et aux femmes de sortir. La Pythonisse contemple un instant Kréousa en silence, pendant que revient le thème de *Pitié*, puis s'adressant à Ion, elle lui déclare qu'il doit quitter Pythô les mains pures. Elle lui remet ensuite la corbeille dans laquelle il fut jadis abandonné sur les marches du temple. Qu'il espère et continue à chercher sa mère. La prophétesse disparaît dans son antre.

Le récit de la sibylle est d'une belle venue. La phrase : *Les yeux à peine ouverts au jour qui nous éclaire*, est d'une grande tendresse. Page 317, retour des thèmes du *Temple* et de l'*Oracle*. Ce dernier subit une transformation p. 318, à l'*allegro vivo*.

Nous arrivons maintenant à la scène de la reconnaissance. Perdue dans le souvenir de son enfant, Kréousa se rappelle les ornements qu'elle avait brodés sur les langes et le collier, aux serpents d'or, qu'elle avait passé à son cou. O surprise ! en cherchant dans la corbeille, Ion reconnaît les objets désignés par la reine. Il s'élance vers elle, lui tend les langes, le collier, et la mère et le fils tombent dans les bras l'un de l'autre. Le compositeur a traduit toute cette scène avec une éloquente simplicité. Les phrases de Ion et de Kréousa ont toutes une expression touchante, notamment le *Lento* : *Vous que j'avais filé de mes mains, ô doux langes*. Le thème de l'*Amour maternel* reparait deux fois p. 325 ; celui d'*Apollon*, p. 327, 328 ; celui du *Désir*, p. 329. Le cri de joie de la reine contemplant son fils est d'un bel élan. La mère et l'enfant laissent échapper leur joie. De temps en temps reparait le motif d'*Apollon*.

Des cris se font entendre au dehors. C'est Xouthos qui revient. Les suivantes rentrent dans le temple, tout éplorées, mais la reine leur crie qu'elle a retrouvé son fils. Une transformation du motif d'*Apollon* se rencontre p. 340, m. 10, 11. Ion a hâte de voir son père pour lui annoncer la bonne nouvelle. Kréousa lui apprend alors que Xouthos ne lui est rien et elle lui révèle le secret de sa naissance. Les thèmes d'*Apollon* et de l'*Origine divine* se font entendre encore. De légers nuages descendent sur la scène ; des voix mystérieuses murmurent les mots : *Apollonide Ion* ! Les Muses apparaissent dans une nuée éclatante. Ion, en un chant d'un

grand caractère, se laisse aller à son ravissement. Le fond de la scène s'ouvre et Athénâ, telle qu'elle sera plus tard à l'époque de sa splendeur, apparaît avec ses merveilleux monuments. Des chœurs invisibles prophétisent la gloire d'Ion. Kréousa conduit son fils vers la statue d'Apollon et, prenant la couronne qui se trouve sur la tête du dieu, elle la pose sur celle du jeune homme respectueusement incliné.

Toute cette fin est d'une allure pleine de majesté. Un thème, celui de l'*Enthousiasme*, surgit p. 348, au *Molto moderato*. Il concourt avec celui de l'*Origine divine* à l'accompagnement du début du final. Le motif d'*Apollon* retentit une dernière fois, quand Kréousa couronne Ion.

*
*
*

L'*Apollonide* est l'œuvre d'un artiste probe et sincère. On y sent constamment la noble influence de Gluck et de Wagner, sans pourtant qu'on puisse reprocher à l'auteur une imitation servile. Si les idées musicales de Servais ne sont pas marquées au coin d'une originalité frappante, si elles ne dénotent pas une personnalité très accusée, du moins sont-elles toujours parfaitement appropriées aux sentiments qu'elles sont chargées de traduire. Dans toute cette partition, il n'y a pas une vulgarité à regretter. Elle garde constamment une belle distinction. L'oubli dans lequel on laisse l'*Apollonide*, est un véritable déni de justice. Constatons-le sans nous étonner. Lorsqu'il s'agit de musique, ce sont aux œuvres médiocres que vont les sympathies des directeurs et du public.





LA FIANCÉE DE LA MER

(Théâtre Lyrique Flamand : Anvers. — Novembre 1901)

(Théâtre de la Monnaie : Bruxelles. — Octobre 1902)

Après *Princesse d'Auberge*, dont le succès ne fut pas seulement particulier à la Belgique, mais s'affirma aussi sur un grand nombre de scènes françaises, M. Jan Blockx écrivit un nouvel ouvrage dont les destinées furent moins heureuses. *Thyl Eulenspiegel*, desservi par un livret décousu, ne réussit pas à obtenir, malgré quelques beaux passages, plus qu'un modeste succès d'estime. M. Jan Blockx vient de prendre une éclatante revanche avec la *Fiancée de la Mer*. La fortune de cette partition, jouée d'abord en flamand au Théâtre Lyrique d'Anvers, puis en français à la Monnaie de Bruxelles, est en train de dépasser celle de *Princesse d'Auberge*. Deux villes de France, Lille et Rouen, ont joué, jusqu'ici, le dernier drame de M. Blockx. Il est à souhaiter que beaucoup d'autres théâtres suivent cet exemple.

La *Fiancée de la Mer* n'est pas un de ces chefs-d'œuvre qui marquent une date dans l'histoire de la musique, mais c'est une partition honnêtement pensée, sincèrement écrite, solidement bâtie par un compositeur respectueux de son art.

A cette heure où des opéras italiens de dernier ordre, sans style, sans idées, comme les *Messaline*, les *Fœdora*, les *Zaza*, envahissent nos théâtres et pervertissent le goût du public, on est heureux de saluer une œuvre saine et forte comme *La Fiancée de la Mer*.

*
* *

Le livret sur lequel M. Jan Blockx a écrit la *Fiancée de la Mer* est de M. Nestor de Tière, qui lui avait déjà donné celui de *Princesse d'Auberge*. La traduction du texte flamand est due à M. Lagye. Ce poème n'offre rien de particulièrement original. L'intrigue qui en fait le fond a été souvent traitée mais, simple et humaine, elle est favorable aux développements musicaux et c'est ce qui importe avant tout.

Le décor du premier acte représente un petit port de refuge de la côte flamande. Au fond, un phare dont la lueur perce le brouillard d'une matinée de juin. Un court prélude présente l'un des thèmes principaux de la partition. Confié au cor anglais et à la clarinette basse sur un accompagnement ondulant des violoncelles et des altos, ce motif, p. 1 m. 1 et suivantes, symbolise la Mer sombre, la Mer farouche, la Mer mangeuse d'hommes. Il se fait entendre deux fois et, quand le rideau se lève, il retentit encore.

Seul dans sa barque, un jeune marin, Arry, chante une vieille ballade populaire dans les pays flamands : *De twee Konings Kinderen* (*Les deux enfants de roi*), d'une délicieuse et prenante tristesse. Arrive Kerlin l'amoureuse d'Arry. De grand matin, elle a quitté la maison de son père, le patron Wulf qui, jadis, a recueilli et élevé Arry resté orphelin. Les deux jeunes gens n'ont pas encore fait à Wulf l'aveu de leur tendresse. Et pourtant, aujourd'hui, a lieu le départ des barques pour les côtes d'Islande : dans quelques instants Arry prendra la mer pour trois mois. Kerlin est toute triste ; Arry la rassure. Tous les deux s'agenouillent devant une Vierge placée dans une encoignure de maison et se jurent une mutuelle fidélité. Quand Wulf viendra tout à l'heure, Arry lui demandera la main de sa fille.

Cette scène est bien rendue dans une teinte mélancolique qui s'harmonise de la façon la plus heureuse avec ce paysage maritime des côtes de la mer du Nord. A l'*allegro appassionato* de la p. 9 se trouve, au chant et à l'orchestre, le motif propre à Kerlin, ou plus exactement à son amour. Une courte phrase de clarinette basse, répétée par le cor anglais, précède la simple et naïve prière des deux amants, où passe comme un écho lointain de *Mireille*. A l'accompagnement de ce morceau le thème d'*Amour* de Kerlin subit p. 15 m. 4, 5, une première transformation. Sur la demande de la jeune fille, le marin achève la ballade. Il est bon de remarquer que, chaque fois, M. Blockx a soigneusement varié l'accompagnement des trois couplets. Le *Serment de fidélité* de Kerlin est souligné, p. 20 m. 7 et suivantes, par une série d'accords très caractéristiques confiés aux trombones, aux clarinettes et aux bassons. Les jeunes gens s'éloignent, alors que la mélodie de la *ballade* revient en style fugué, commencée par les

premiers violons, continuée d'abord par les violoncelles et les contre-basses, puis par les second violons, enfin par les altos et les cors.

Cependant le brouillard s'est complètement dissipé. Les habitants apparaissent aux portes et aux fenêtres, échangeant quelques mots. Le port s'éveille à la vie. Cette scène, traitée dans le style d'opéra-comique, se déroule sur un aimable *allegretto* à 2/4. Une jeune fille ouvre sa croisée et accroche au dehors une cage à pinson, en chantant un refrain d'allure populaire : *Danse ! Danse ! Voici mon bel amant !* Arry et Kerlin reviennent. Un bref motif se fait entendre p. 26 m. 7, au quatuor sur la 4^e corde avec le talon de l'archet, à l'arrivée du patron Wulf dont il indique à merveille la *Brusquerie*. Arry s'avance vers lui ; le vieux marin lui ordonne de courir vite à l'ouvrage, mais sur l'intervention de Kerlin dont le motif d'*Amour* reparait ici sous une nouvelle forme, il consent enfin à écouter le jeune homme. Je n'aime guère le passage dans lequel Arry rappelle à Wulf tout ce qu'il lui doit. L'idée mélodique de ce fragment est par trop banale. Wulf refuse de consentir à l'union projetée, pour le moment du moins. Qu'Arry fasse des économies et achète une barque ; l'on verra alors. Le thème de la *Brusquerie* se maintient à l'orchestre.

Celui de l'*Amour* de Kerlin, modifié d'une autre façon, se retrouve p. 31 m. 3. Même page, m. 7, 8, au chant et à l'orchestre, thème d'*Amour* d'Arry. Les deux motifs d'*Amour*, celui de Kerlin confié aux violons, celui d'Arry aux violoncelles s'unissent p. 32 m. 9 et p. 33 m. 1.

Malgré les supplications des amoureux le père reste inflexible. A ce moment s'avance un autre jeune pêcheur. Kerdée est un ami d'enfance d'Arry qui, deux fois déjà, lui a sauvé la vie. *Mon oncle m'a laissé une barque ; elle est à toi*, lui dit-il. Et se tournant vers Wulf, il le prie à son tour d'unir Arry et Kerlin. Le vieux finit par céder, en grommelant comme toujours. Un nouveau *leitmotif* apparaît p. 33 m. 4 aux flûtes, hautbois et bassons ; c'est celui de Kerdée dont il peint bien le caractère loyal et franc. Il revient sous une autre forme, même page, m. 7 et alterne dans la fin de la scène avec ceux de la *Brusquerie* et de l'*Amour* de Kerlin. Ce dernier se superpose encore à celui de l'*Amour* d'Arry, p. 35 m. 10 et p. 36 m. 1. Au *lento* de la p. 35, quand Wulf dit aux fiancés que le mariage aura lieu l'an prochain, le jour de la bénédiction de la Mer, les bois, les cuivres et le quatuor font entendre une transformation, en valeurs diminuées, du thème religieux qu'on trouvera au 3^e acte sous sa forme principale.

Resté seul avec Kerdée, Arry le remercie chaleureusement. Sa reconnaissance est d'autant plus grande qu'il sait fort bien que son ami aime, lui aussi, Kerlin. Mais celui-ci se fait un bonheur de se sacrifier et d'unir la jeune fille à l' élu de son cœur. Cette courte scène, d'un sentiment très juste, est soutenue par les motifs propres à Arry et à Kerlin. Le premier subit

p. 39 m. 4 et suivantes une modification. Un homme entre, l'air sombre et sauvage. Il va s'asseoir dans un coin, sur un tas de cordages. C'est un mauvais garnement du nom de Morik qui n'a d'autre métier que de courir les côtes à la recherche de quelque épave. A son arrivée, deux thèmes se superposent. Le premier, un motif de *Haine*, de *Vengeance* éclate aux cors; le second, déroulé par le cor anglais, synthétise la *Sournoiserie* du rodeur de grèves.

Une bande de pêcheuses de crevettes accourent en chantant un petit chœur plein de gaieté puis, sur un joli *scherzando*, elles se mettent à plaisanter Morik et à le faire enrager. Le motif de la *Sournoiserie* revient p. 44 à l'andante et p. 45 m. 1. Parmi les pêcheuses, une jeune fille à l'allure décidée, Djovita, dans les veines de laquelle palpète du sang espagnol, est couvée des yeux par Morik. Deux jeunes matelots surviennent à leur tour et se mettent à lutiner Djovita, mais celle-ci ne fait attention qu'à Kerdée. Son regard ne le quitte pas. Elle entonne une chanson pleine de couleur où elle déclare se moquer des hommes et de l'amour. Morik la prend à part pendant que murmure le thème de la *Sournoiserie*. *Si ton cœur est de glace*, lui dit-il, *pourquoi suivre ainsi Kerdée de regards brûlants?* La foule envahit la scène. Le moment est venu où les barques vont appareiller pour l'Islande. Page 51 m. 3 et suivantes, les violoncelles exposent le motif du *Départ* que les chœurs développeront tout à l'heure. Le thème de la *Haine* s'unit m. 4 et 5 à celui du *Départ*.

Arry rejoint Kerlin et lui promet encore une fois de ne l'oublier jamais. Réapparition des accords du *Serment*, du thème d'*Amour* du jeune marin et du motif de la *Mer*. Tout le monde se fait ses adieux. Kerdée, songeur, considère Kerlin sans s'occuper de Djovita dont le sombre regard le suit avec jalousie. La pêcheuse de crevettes, d'un air de défi, se met à chanter les premières mesures d'une ancienne mélodie flamande qu'elle chantera, plus tard, en son entier, au 2^e acte. Morik se rapproche de la jeune fille mais elle le repousse. Juste à ce moment Kerdée tend la main à Djovita qui, tout heureuse, lui souhaite bonne pêche et bon retour. Morik, lui, murmure : *Périssse ton bateau*, tandis qu'à l'orchestre gronde son motif de *Haine*. Les barques, les unes après les autres, commencent à sortir du port, alors que, de tous côtés, se croisent, sur le motif du *Départ*, les souhaits et les adieux. Une trompette p. 63, m. 4 et 5 lance le thème de la *Haine* soulignant les imprécations que Morik continue à proférer contre Kerdée. Le rideau tombe sur le motif de la *Mer* clamé *fortissimo* par tous les cuivres. Ce final, extrêmement vivant et sans développements inutiles, est tout à fait remarquable.

Le second acte se déroule, quelques mois après, dans la maison de Wulf. Le malheur s'est appesanti sur la famille. Arry a été emporté par une lame, là-bas, en Islande; la barque de Wulf, son seul bien, a coulé. Et

maintenant, c'est la misère. Un important et beau prélude précède cet acte. Il expose, d'abord, p. 66 m. 1 et suivantes, par les voix du cor anglais et de la clarinette basse, et superposée au thème de la *Brusquerie* qui gronde aux violoncelles, aux contre-basses et aux timbales, une phrase propre à Gudule, mère de Kerlin, et qui exprime sa *Douleur*. A citer ensuite, p. 68 m. 6 et suivantes, aux violoncelles, un mélancolique motif qui nous confie l'état psychologique de Kerlin dont l'amour s'est en quelque sorte immatérialisé. Ces différents thèmes alternent les uns avec les autres jusqu'à la fin du prélude. Le motif de la *Mer* reparait p. 72 m. 7 et 8, et p. 73 m. 1 et 2.

Kerlin achève tristement de travailler à un filet; Gudule met du bois dans le feu; Wulf, tout en bourrant sa pipe, essaie de raisonner sa fille. La mère vient à la rescousse. Tout espoir de voir jamais Arry revenir est perdu maintenant: il faut que Kerlin se décide. Kerdée l'a demandée en mariage; en l'acceptant, elle sauvera ses parents de la misère. A l'heure actuelle, ils sont accablés de dettes et ils ne peuvent continuer à accepter l'aide de Kerdée s'il ne devient pas leur gendre. Cette scène est soutenue à l'orchestre par les motifs de la *Brusquerie* et de la *Douleur* et par celui de Kerdée, qui revient sous une forme modifiée p. 76 m. 4, 5. Les deux vieux sortent. Kerlin restée seule suspend son travail et son esprit se perd en une sombre rêverie, pendant que le quatuor en sourdines redit la mélodie de la ballade des *Enfants de Roi*, dont la jeune fille murmure aussi un court fragment. Kerdée entre. Il la supplie de céder à ses vœux. Non! Elle veut attendre encore, car elle n'a pas perdu tout espoir. Tout à coup, on entend une voix lointaine qui signale une voile au large. Kerlin s'élance au dehors. Si c'était Arry! Au point de vue vocal, il importe de signaler le *cantabile* de Kerdée, p. 85, 86, 87, dont certains passages sont fort expressivement traduits et l'*allegro* de Kerlin: *Je souffre, hélas!*... La base symphonique de ces pages est formée principalement par les thèmes de Kerdée et de l'*Amour* de Kerlin. Celui de la *Mer* revient p. 90 et 91. Cette seconde fois, par suite de l'instrumentation confiée aux bois et aux violons, il revêt un nouvel aspect. Ici, c'est la mer calme, la mer bienveillante. P. 88, m. 16 et suivantes et p. 89 m. 5 et suivantes le hautbois déroule, quand Kerlin constate la tendre bonté de Kerdée, une phrase déjà chantée par ce dernier au 1^{er} acte p. 37. Le cor anglais ramène p. 89 m. 14 et suivantes le motif du *Départ*.

Djovita qui, un instant auparavant, était apparue, au dehors, dans l'embrasure de la fenêtre, se dresse devant Kerdée qui se prépare à suivre Kerlin. La pêcheuse de crevettes pénètre dans la maison. Kerdée reste et pour se donner une contenance allume sa pipe. A l'entrée de Djovita, p. 93 m. 6 et 7, le quatuor esquisse le motif qui caractérise sa *Jalousie*. Même page m. 8 et suivantes, il faut remarquer un renversement du

thème de la *Mer*. Djovita fait la coquette avec le jeune marin. Pour le séduire, elle entonne, sur un banal compliment de celui-ci touchant sa voix, la vieille chanson populaire, tout à fait charmante, dont, au premier acte, elle avait fredonné quelques mesures. Et comme Kerdée s'émerveille : *Si j'étais ta femme*, lui dit-elle, *je ne chanterais que pour toi*. Cet aveu brutal rappelle le pêcheur à la réalité. A ce moment s'élève au dehors la voix de Morik chantant le refrain lancé, à l'acte précédent, par une jeune fille : *Danse ! Danse ! Voici mon bel amant !...* Kerdée s'empresse de sortir. Son *leitmotiv* revient plusieurs fois dans la fin de cette scène. Djovita, après le départ de Kerdée, se sent prise de fureur contre Kerlin. La première idée du crime commence à germer dans sa tête : *Perdre la raison, c'est perdre aussi la vie !* Le thème de la *Jalousie* retentit dans sa forme principale, p. 104, m. 11, 12, et p. 115 m. 2, 3.

Morik passe la tête par l'une des fenêtres. Il sait que son approche a mis en fuite Kerdée qu'il jalouse et il est tout joyeux, lui si sombre d'ordinaire. D'ailleurs, il a une autre cause de joie. Il a trouvé sur la grève une cassette pleine de bijoux. Il les montre à Djovita émerveillée et se met à les lui essayer. La jeune fille se laisse faire. Mais quand le coureur de grèves lui propose de l'épouser et, devenant plus entreprenant veut l'embrasser, elle lui donne un vigoureux soufflet. Djovita n'est pas femme à se vendre pour un trésor, et puis elle aime Kerdée, c'est lui qu'elle veut. Morik la supplie ; elle éclate de rire. Cette scène, écrite en partie sur un piquant *scherzando* à 3/8, contient de jolis détails d'instrumentation. Le motif de la *Haine* se retrouve p. 106 m. 9, 10. Celui de la *Sournoiserie*, subit, au quatuor, une intéressante modification p. 109 m. 3 et suivantes. Un nouveau thème soulignant le *Désir* qui mord le rôdeur à la vue de la brune fille apparaît au hautbois et à l'alto p. 110 m. 20, 21 et revient plusieurs fois ensuite. Enfin, p. 115 m. 3 et suivantes, quand Djovita repousse Morik l'orchestre ramène en valeurs diminuées une phrase de la pêcheuse de crevettes au 1^{er} acte : *Mon cœur n'est pas à prendre*.

Sur ces entrefaites arrivent plusieurs jeunes filles chargées de paquets. Kerlin les suit, toujours perdue dans ses tristes pensées. A la vue de Djovita, parée de bijoux, toutes s'exclament et, quand elles apprennent que ces richesses appartiennent à Morik, elles se mettent à agacer ce dernier sur le même motif qu'au premier acte. Morik se fâche. Il retire les bijoux à Djovita et part rageusement. Les pêcheuses annoncent à Kerlin qu'elle a été choisie pour représenter la Madone dans la procession qui doit avoir lieu le jour de la fête de la bénédiction de la Mer. Kerlin tressaille. La bénédiction de la Mer ! C'était la date fixée pour son mariage et Arry n'est pas là ! Les jeunes filles déploient la robe d'un rouge sombre, le manteau bleu, toutes les parties du costume devant vêtir celle qui remplira le personnage de la Vierge. Signalons en passant, p. 131, m. 8 et suivantes,

une phrase qui offre une analogie avec certain motif de *Princesse d'Auvergne*. On essaie le costume à Kerlin ; elle se laisse faire en murmurant à part, pendant que reparaissent les accords du *Serment* : *Sainte Vierge, nous avons juré de nous aimer toujours !* Pour distraire Kerlin, ses compagnes demandent à Djovita de chanter. Une idée infernale germe alors dans le cerveau de la pêcheuse de crevettes et elle commence une ballade narrant l'histoire d'une fiancée qui, ayant perdu son amant à la mer, se console bientôt et en épouse un autre. Mais, la nuit de ses noces, elle voit en rêve le mort étendu auprès d'elle. Cette ballade, écrite dans le mode éolien, est l'une des meilleures inspirations de l'œuvre. Le dernier couplet, au lieu d'être chanté, est simplement déclamé pendant que le motif est déroulé par le violoncelle solo.

Kerlin, vivement impressionnée, rejette le manteau et le diadème. Ses amies se retirent. Anéantie, la jeune fille implore la Vierge. Elle n'est pas parjure, elle ne veut pas l'être. Retour p. 143 m. 17, 18 des accords du *Serment* et p. 144 au 3/4 de la ballade des *Enfants de Roi*, chantée par les violoncelles. Kerlin, hallucinée, croit entendre au loin la voix du bien-aimé. Non, il n'est pas mort ! Sûrement, il reviendra ! Wulf et Gudule rentrent, l'air mécontent. Le père a vu Kerdée qui lui a appris que Kerlin se refuse toujours à prendre une décision. Cela ne peut être ; il faut qu'elle dise oui. A chacune des sollicitations de Wulf, Kerlin répond simplement : *Arry eut mon serment*. Et les accords caractéristiques de celui-ci résonnent chaque fois à l'orchestre. Wulf, peu à peu, s'emporte et, dans un moment de fureur, il jette brutalement sa fille sur le sol. Les motifs de la *Douleur* et de la *Brusquerie*, superposés, ceux de la *Mer* et de *Kerdée*, ce dernier quelque peu transformé, reparaissent dans ces pages. Au *cantabile* de la p. 155, revient, à la flûte et au quatuor, le motif psychologique de Kerlin, signalé au prélude de cet acte. Wulf lève le pied pour frapper Kerlin. Gudule l'arrête. L'enfant se rapproche de son père qui finit par se calmer. *Je voudrais*, lui dit elle, *mais c'est impossible*. Sur ces paroles le violon solo déroule un développement, en valeurs diminuées, du thème psychologique. Gudule essaie encore de convaincre sa fille. Wulf, après lui avoir demandé pardon de sa brutalité, déclare la laisser libre ; il se résigne à mourir comme un gueux. Il y a là quelques phrases empreintes d'une grande tristesse ; elles sont naturellement soutenues par le motif de la *Douleur*. Kerdée arrive pendant que son thème reparait encore transformé. *Mon Arry bien aimé !* murmure la jeune fille. A l'une des fenêtres du fond, on aperçoit la tête de Djovita menaçante. Kerlin, prise d'une résolution subite, s'avance vers le pêcheur et lui tend la main. Djovita recule comme si elle avait reçu un coup au cœur. Wulf et Gudule, tout joyeux, s'élancent vers leur enfant qui tombe sur une chaise en murmurant toujours : *Mon Arry bien aimé !* Au dehors s'élève la voix de Djovita. Elle chante

à nouveau la sombre ballade de l'*Infidèle*. Kerlin se met à trembler. Ses beaux yeux s'assombrissent. Elle arrache ses mains de celles de Kerdée et s'accroche désespérément à son père et à sa mère. Son visage devient effrayant ; elle se frappe le front, pousse un cri d'allégresse et se met à rire aux éclats en appelant Arry. Le motif d'*Amour* de celui-ci revient p. 166 ; même page m. 14, 15 et p. 167 m. 1 et suivantes, les violons le superposent au thème de la ballade des *Enfants de Roi*, chanté par le hautbois, et, en imitation, par les seconds violons. Kerlin se met à murmurer la première strophe de cette ballade puis elle éclate de nouveau d'un rire de folie. Elle croit voir son fiancé accourir. Le rideau tombe, alors que les deux thème d'*Amour* s'unissent, celui de Kerlin chanté par les cors et les violoncelles, celui d'Arry par les violons et que les trompettes ramènent la *Ballade des Enfants de Roi*.

Au troisième acte, nous nous trouvons transportés au bord de la mer, sur les dunes toutes veloutées de mousses marines. A gauche, une estacade décorée de drapeaux et d'oriflammes s'avance de biais dans les flots. Le prélude de ce dernier acte est d'un caractère très sombre. Au début, les motifs de la *Sournoiserie* de Morik et de la *Jalousie* de Djovita alternent à plusieurs reprises. Les accords du *Serment* se font réentendre p. 174, m. 1. 2, suivis aussitôt du thème de la *Haine*, puis un nouveau motif, spécial à l'*Amour* de Djovita, est exposé par le hautbois et l'alto, même page, m. 6 et 7. Enfin, p. 175 et 176, la phrase de Kerdée reparaît transformée. Le prélude se termine par le motif de la *Mer*.

À lever du rideau, Kerdée contemple tristement l'horizon ; dans un coin, Morik l'observe. Le marin se retourne et aperçoit le coureur de grèves. Il l'interpelle et lui défend de le suivre, sinon il aura à faire à lui. Morik s'éloigne la menace à la bouche. Le thème de la *Haine* subit p. 179, m. 1 et 2, une modification en valeurs diminuées. Sous sa forme primitive, il se superpose p. 181, m. 10, 11, 12, à celui de la *Sournoiserie*. Survient Djovita. Elle fait à Kerdée l'aveu de l'amour qui la consume ; elle lui appartient corps et âme. Aujourd'hui que Kerlin a perdu la raison, elle ose espérer que le pêcheur répondra à sa passion. Mais celui-ci entend rester, quand même, fidèle à son infortunée fiancée. Eh bien, s'il ne veut pas de Djovita pour femme, qu'il la prenne au moins comme maîtresse. Kerdée reste insensible à cette proposition ; il s'éloigne tandis que la jeune fille se jette à terre le front dans ses mains. La scène est remarquablement traitée. Les supplications de Djovita sont rendues avec une grande intensité d'expression. Le *cantabile* des pages 182, 183, 184, soutenu par un bel accompagnement où apparaît aux hautbois et aux violons une transformation du motif de Djovita est surtout à citer. Une autre modification du même thème se rencontre p. 189, m. 1, 2, 3 ; celui de la *Jalousie* reparaît p. 193.

Des enfants passent en chantant à l'unisson un chœur d'un beau sentiment

en l'honneur de Saint Pierre, patron des matelots. Au loin, dans les dunes, on entend la voix de Kerlin qui exhale un mélancolique refrain : *A l'Océan je suis fiancée...* dit elle. Djovita redresse la tête ; le thème de la *Jalousie* éclate à l'orchestre en valeurs augmentées. Si Kerlin disparaissait, Kerdée ne repousserait peut-être pas l'amour de la pêcheuse de crevettes. La pauvre folle arrive tressant une couronne de fleurs. Dans ses divagations, elle identifie Arry avec la mer. L'accompagnement ramène plusieurs fois le motif de la phrase : *A l'Océan je suis fiancée*. Djovita s'avance vers Kerlin. L'idée infernale est enfin éclosée dans son esprit. *Oui, ton Arry habite la mer*, lui souffle-t-elle à l'oreille, *c'est là qu'il vit sous les flots verts. Il t'appelle, il te tend les bras, va donc le rejoindre...* Et lui prenant la main, elle l'entraîne doucement vers le rivage. Le thème d'amour d'Arry reparait p. 200 et 201 ; celui de la *Mer* se retrouve p. 202, m. 6, 7, et transformé p. 203, m. 3 et 4. Même page, revient la ballade des *Enfants de Roi* qui, à la page suivante, alterne avec le thème d'*Amour* de Kerlin. Quand cette dernière s'arrête et revient sur ses pas, les cors et les violons, cette fois, ramènent les motifs de la ballade.

Kerlin se souvient que c'est aujourd'hui que l'on doit bénir la mer. A l'orchestre résonne, en sa forme principale, le thème de la *Procession*. Djovita ressaisit la jeune fille par le bras : *Où donc sont tes serments ? Depuis longtemps, tu decrais avoir rejoint ton Arry !* Et trois fois elle traite de parjure la malheureuse.

La *Mer* gronde p. 205, m. 7, 8 et 203, m. 3 et 4. Alors, tandis que les bois lancent *fortissimo*, son amoureux motif, Kerlin bondit sur Djovita et la prend à la gorge. A ce moment accourt Kerdée. Il sépare les deux jeunes filles. La folle se rapproche du jeune homme comme une enfant apeurée. Mais Kerdée a compris le lâche dessein de la pêcheuse de crevettes ; il l'accable de reproches. En vain Djovita se traîne à ses pieds et lui crie son amour, le marin la repousse et lui déclare qu'il la hait désormais. Les motifs de l'*Amour* et de la *Jalousie* de Djovita commentent cette scène ainsi que celui de *Kerdée* dont une dramatique transformation apparaît p. 209, m. 9 et suivantes aux violoncelles et aux altos. Le thème de la ballade de l'Infidèle (2^e acte) se retrouve à l'*allegro* de la p. 208 et p. 209.

Morik qui, pendant toute cette scène, s'était tenu caché dans un repli de la dune, se rapproche. A l'orchestre passent ses deux motifs ainsi que celui du refrain : *Danse ! Danse !* Il raille Djovita puis il lui propose de la venger. Un mot, et il tue Kerdée. Mais c'est Kerlin que la pêcheuse veut frapper. Soit, Morik la précipitera dans la mer ; après Djovita sera sienne. Ces pages vigoureusement déclamées sont accompagnées par des transformations du thème de Kerdée, p. 215, m. 14, 15, du *Désir*, p. 216, m. 10 et par des retours de ceux de la *Haine*, de la *Jalousie* et de la *Mer*,

Le thème de la *Procession* murmure de nouveau à l'orchestre. Kerlin rentre en scène les cheveux dénoués ; elle répand des fleurs sur le passage du cortège qui défile dans le fond. La jeune fille invoque la Vierge, puis le souvenir d'Arry s'empare de son esprit. Le thème religieux se maintient toujours à l'orchestre. Quand la *Procession* a disparu, Djovita se dresse devant Kerlin et, pendant que gronde le thème de la *Mer*, elle indique du doigt les flots à la folle : *Là, sa voix t'appelle*. La malheureuse, après avoir contemplé un instant l'Océan, s'en rapproche pas à pas. Dans son hallucination elle se figure qu'Arry lui tend les bras et elle se jette dans l'abîme, juste au moment où Kerdée, inquiet, accourt. Dans cette scène tragique reviennent les motifs de la *Procession*, de la phrase : *A l'Océan je suis fiancée*, de l'*Amour* de Kerlin, de la ballade des *Enfants de Roi* qui, p. 234, m. 1 et suivantes s'unit à celui de l'*Amour* d'Arry. Le thème de la *Mer* subit p. 235, m. 6, une très intéressante transformation.

Kerdée veut s'élancer au secours de Kerlin. Djovita lui barre le chemin et s'attache à lui. Le motif d'*Amour* de cette dernière alterne avec la forme modifiée du thème de la *Mer*, signalée tout à l'heure. Morik, pris de rage, sépare Djovita du pêcheur et, fou de jalousie, il frappe la jeune fille. A l'orchestre rugit le thème de la *Haine*. Cependant Kerdée s'est précipité dans les flots. La foule arrive et parmi elle Wulf et Gudule. Retour du thème de la *Douleur*. Gudule relève la pêcheuse de crevettes qui s'accuse alors d'avoir poussé Kerlin au suicide. Le motif d'*Amour* de Djovita se fait entendre encore page 239, suivi presque aussitôt de celui de la *Douleur*. Tous encouragent Kerdée dans ses recherches, mais vains sont ses efforts ; il revient seul tandis que les trombones avec sourdines, ramènent une dernière fois, gage suprême de la fidélité de Kerlin, les accords du *Serment*. La *Procession* a atteint, pendant ce temps, l'extrémité de la digue. Kerdée tend les bras vers le prêtre et lui demande de bénir la pauvre morte. Les cloches sonnent, l'encens monte, le canon tonne, d'un grand geste le prêtre bénit la mer à l'Orient et à l'Occident et le rideau tombe pendant que Djovita expire en murmurant le nom de Kerdée qui ne daigne pas lui jeter un regard.

La base symphonique de ces pages, d'un très puissant effet, est formée par le motif de la *Procession*, celui de la phrase : *A l'Océan je suis fiancée*, celui de la ballade du 1^{er} acte chanté p. 245, dernière mesure et p. 246 par les violoncelles et les cors, le thème psychologique de Kerlin, qui reparait aux trombones et à la trompette p. 247, m. 5, et celui de la *Mer*.

..

Basée, en certains endroits, comme on a pu le voir par ce qui précède, sur des thèmes populaires, cette partition possède une odeur de terroir très prononcée et ce n'est pas l'un de ses moindres mérites. Si elle ne contient

pas une page aussi entraînante que le carnaval de *Princesse d'Auberge*, elle me paraît l'emporter sur cet ouvrage au point de vue de l'unité, de la simplicité du style et de la juste expression des idées. L'instrumentation de la *Fiancée de la Mer* est intéressante — parfois un peu lourde — et elle donne toujours une impression de santé et de vigueur. La prosodie laisse en certains endroits un peu à désirer. La faute en est évidemment imputable au traducteur, mais elle n'en est pas moins fâcheuse. Somme toute, la *Fiancée de la Mer* est une œuvre qui fait le plus grand honneur à l'école flamande.



Çà et Là

A Maurice FRIGARA.



UNE VISITE A VERDI

— ♦ —

Dans le courant du mois d'avril 1890, alors que j'effectuais un voyage en Italie, il me fut donné de rendre visite à Verdi. Aussitôt sorti de chez l'auteur de Falstaff, je courus griffonner le récit de mon entrevue et l'expédiai au Monde Artiste. Voici cet article :

*
* *

La semaine dernière, en passant par Gênes, j'appris que Verdi n'était pas encore parti pour sa villa de Sant'Agata. Je n'eus garde, cette fois, de laisser échapper l'occasion de voir le célèbre compositeur.

Je suis loin d'être un partisan de l'école italienne et bien des œuvres de Verdi lui-même ont particulièrement le don de me porter sur les nerfs. Cependant je professe, malgré tout, une admiration sincère et profonde pour le musicien qui, après avoir écrit *Nabuco*, *Il Trovatore*, *Ernani*, a pu composer *Aïda* et *Otello*, pour l'artiste qui, arrivé, en son pays du moins, au premier rang, ne s'est pas volontairement immobilisé dans sa gloire, comme Gounod, chez nous, en a donné le triste exemple. Verdi, lui, a franchement reconnu que, pendant qu'il écrivait avec sa facilité native, tant de partitions oubliées déjà pour la plupart, l'art avait marché à grands pas dans les nouvelles voies ouvertes par le génie du Titan de Bayreuth. Mais devant cette constatation, l'auteur de *Rigoletto* ne recula pas. Sans hésiter, il se remit au travail, piocha les nouveaux traités d'harmonie et d'instrumentation avec une ardeur toute juvénile, étudia soigneusement les partitions des grands maîtres allemands, refit en quelque sorte son éducation et composa enfin *Aïda* à la stupéfaction du monde musical. Celui-là qui offre un pareil exemple de conscience artistique n'est pas un homme ordinaire et, malgré les divergences d'école, on peut s'incliner respectueusement devant lui sans arrière-pensée.

Une recommandation de M. Arrigo Boïto, le compositeur de *Méphistophélès*, m'ouvrit la porte de la maison du Maître.

Pendant tout l'hiver, Verdi habite à Gênes une partie du premier étage du beau palais Doria. On entre d'abord dans une vaste antichambre aux murs de laquelle sont suspendues, modestement encadrées, des gravures coloriées, dans le genre de celles que les journaux anglais donnent en prime. Je passai ensuite dans le salon, très haut d'étage, orné d'un beau plafond et éclairé par de grandes fenêtres, ouvrant sur une terrasse qui domine les jardins du palais et offre sur le port une vue splendide. En attendant le compositeur, j'examinai rapidement ce salon : tentures rouges, sièges dorés, garniture de cheminée en bronze doré aussi, deux ou trois meubles de Boule, enfin, dans un angle, un canapé avec un coussin en tapisserie aux couleurs criardes, représentant un faisan. Oh ! ce coussin, il ferait la tentation d'un curé de campagne !! Tout, dans cette pièce, respire un luxe profondément bourgeois. Quelle différence avec la sévérité majestueuse de *Wahnfried*, l'arrangement si artistique de l'hôtel de Gounod, le pittoresque fouillis oriental de la garçonnière de Reyer ! A gauche de la cheminée, dans une vitrine, sont rangées les innombrables décorations de Verdi. On y voit aussi différents souvenirs : médailles, couronnes de lauriers en or ou en argent, avec le nom des principaux opéras gravé sur les feuilles, un bâton de chef d'orchestre en ivoire, enfin le magnifique sceptre, ivoire et or, rehaussé de pierres précieuses qui fut offert au musicien lors de la première d'*Aïda*, à Milan.

Verdi parut. Il porte gaillardement ses soixante-seize ans. La taille est droite, la barbe et les cheveux ne sont pas encore entièrement blancs. La figure est intelligente, expressive, un peu olympienne ; le front, très élevé, est coupé de rides profondes. Tel qu'il est aujourd'hui, le grand compositeur italien ressemble beaucoup à Victor Hugo vers 1875.

Je reçus un accueil très franc et très cordial.

— Et Saint-Saëns ? me demanda Verdi après quelques minutes d'entretien.

Naturellement je ne lui donne aucun renseignement précis.

— Il faut qu'il ait le cerveau malade ! Un artiste comme lui ne se désintéresse pas ainsi de son œuvre, de la fille de sa pensée ! Ce n'est pas dans la nature humaine ! Je ne connais pas M. Guiraud, on dit que c'est un homme de talent, mais, malgré tout, il n'a pu remplacer entièrement le compositeur (').

Mais il me tardait d'arriver à un sujet plus intéressant.

(1) *Ascanio* venait d'être joué à l'Opéra et *Samson et Dalila* pour la première fois en France, à Rouen. Saint-Saëns était alors en voyage et personne ne savait où il se trouvait réellement.

— Et *Roméo et Juliette*, maître ? Pour quand sera-ce ?

— Pour jamais !

— Mais alors ce qu'on avait annoncé...

— De purs racontars que je ne prends même pas la peine de démentir. Mais je vous affirme qu'*Otello* est ma dernière œuvre. C'est une résolution irrévocable. A mon âge, voyez-vous, il vaut mieux se taire. J'ai pris mon parti. Ma tâche est finie. Je quitte la scène et deviens spectateur à mon tour. Et pourtant, quel sujet tentant que *Roméo* ! Je vois, je vis cette œuvre. Elle est bien dans ma tête. Comme fond, la haine, les querelles sanglantes des Montaigus et des Capulets, et, comme premier plan, le tragique amour des deux enfants. Puis, toute la partie comique, négligée par Gounod, est à traiter. J'aurais voulu faire une œuvre plus animée, plus en dehors, non pas un long duo.

Verdi s'était échauffé en parlant ainsi, mais il reprit vite son calme ordinaire.

— A quoi bon vous dire tout cela ! puisque je n'écrirai pas *Roméo et Juliette*.

— Vous en mourez d'envie.

— Je suis trop vieux. Et puis, je m'en voudrais de déranger Boïto de son *Nérone*. Il est temps qu'il l'achève !

— Au moins n'aurons-nous pas *Otello* à Paris ?

— Ce n'est pas probable. A Bruxelles plutôt. Ritt et Gailhard ont trop tardé, et puis j'aurais voulu M^{me} Caron. J'ai entendu cette artiste dans une grande et belle œuvre, dans *Sigurd*. La musique et l'interprète m'ont fait une impression profonde. Oui, M^{me} Caron serait une belle Desdémone !

Le nom de M. Ambroise Thomas ayant été prononcé au cours de la conversation...

— Et sa *Tempête*, interrogea Verdi ?

— Bien mauvaise. Un fournoir et mérité.

— Que voulez-vous ! il est comme moi, vieux et fini.

— Avec cette différence, maître, que vous faites *Otello* et que lui écrit *Françoise de Rimini* et la *Tempête*.

— Eh bien, il y a encore quelques belles choses dans *Françoise*. Mais oser s'attaquer à Dante ! et avec un livret pareil !!! Ce que je préfère dans l'œuvre de Thomas, c'est *Mignon*. Quant à *Hamlet*, la plus grande partie en est manquée. Quand on veut traiter Shakespeare, il ne faut pas craindre, ainsi qu'on dit en France, de prendre le taureau par les cornes. Quelles situations musicales dans *Hamlet* et combien j'aurais aimé les traiter.

— Il est temps encore.

— Vous oubliez mon âge, moi je m'en souviens.

La conversation continua, allant d'un sujet à un autre, mais revenant presque toujours à l'art musical. A un moment je la lançai sur Wagner.

J'étais curieux de connaître l'avis de Verdi sur l'auteur de *Parsifal*. Le vieux musicien ne me répondit que deux mots : « Oh ! celui-là ! » prononcés sur le ton qu'on prend en parlant de colosses comme Bach ou Beethoven.

Verdi est d'une simplicité charmante. Comme tant d'autres il ne pose pas, il ne pontifie pas. Les deux heures que j'ai passées avec lui m'ont paru bien courtes et j'en conserverai toujours l'excellent souvenir.

*
*
*

Cet article eut un retentissement auquel je ne m'attendais guère. Les principaux journaux de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Angleterre et même d'Amérique le reproduisirent avec des commentaires passionnés.

En France, la Presse se montra des plus dures pour Verdi, qu'elle accusa d'insulter les musiciens français.

Dans un écho du Monde Artiste, je protestai contre ces insinuations malveillantes. Je crois bon de protester encore aujourd'hui contre elles.

L'illustre maître italien me parut bien loin d'éprouver contre ses confrères français le moindre sentiment d'animosité ou de mesquine jalousie. Ce n'est pas insulter Gounod que de trouver Roméo un peu monocorde. Rossini fut autrement dur en disant de cet ouvrage : « C'est un duo en trois parties : l'une avant, l'autre pendant, la troisième après.

A propos d'Ambroise-Thomas, notamment, les journaux français, supprimant, la plupart, un membre de phrase important, reprochèrent à Verdi, en termes plus ou moins aigres, de l'avoir traité « d'homme fini. »

Or, Verdi en disant : « Il est comme moi, vieux et fini ! » n'avait certes jamais eu la pensée d'injurier l'auteur de Mignon.

Quant à Saint-Saëns, l'illustre vieillard avait eu, sur les mots : Un artiste comme lui ! une telle intonation admirative qu'on ne pouvait se tromper sur ses sentiments envers le compositeur de Samson et Dalila.

Si les journaux français accusèrent Verdi d'avoir trainé dans la boue nos gloires musicales, les journaux italiens, eux, prétendirent que j'avais décerné l'outrage sur leur plus célèbre musicien contemporain. Et cela parce que j'avais trouvé bourgeois l'ameublement du salon du palais Doria !

Mais on était alors dans la période tendue des relations franco-italiennes et les journalistes des deux pays cherchaient toutes les occasions d'envenimer les haines nationales.

Depuis lors, tout a bien changé.





GOUNOD DISCIPLE DE WAGNER

M. Camille Saint-Saëns a publié dans la *Nouvelle Revue* un intéressant article sur les oratorios de Gounod. L'auteur de la *Danse macabre* et de la Symphonie en *ut* mineur est un fervent du grand charmeur qui a écrit *Faust* : on sent qu'il parle avec amour des œuvres de l'illustre musicien français. D'ailleurs, Gounod rend bien à Saint-Saëns son affectueuse admiration.

Un matin que je me trouvais chez le maître, dans son vaste cabinet de l'hôtel de la place Malesherbes, la conversation vint à tomber sur les compositeurs contemporains. Quand le tour de Saint-Saëns fut arrivé, Gounod me dit, avec ce ton de prophète qui lui est particulier : « Celui-là, c'est mon fils bien-aimé, mon petit Camille ! »

Dans son étude, M. Saint-Saëns a parfaitement analysé le style religieux de Gounod ; il a bien fait ressortir ce mysticisme mêlé d'un peu de sensualité qui en est la caractéristique. Les deux grands oratorios de *Rédemption* et de *Mors et Vita* sont surtout étudiés en détail. Mais je m'étonne que M. Saint-Saëns n'ait pas signalé une particularité remarquable de ces œuvres. Je veux parler de l'emploi du *Leitmotiv*. Il est vrai que, wagnérien ardent jadis, M. Saint-Saëns est, aujourd'hui, — du moins en paroles, — un partisan plus que tiède du maître de Bayreuth.

Qu'on me permette de réparer cet oubli, — volontaire, sans doute, — de M. Saint-Saëns.

Le titre de cet article a dû faire sourire bien des gens. Gounod, disciple de Wagner ! Allons donc !! Personne n'ignore que le chantre de Marguerite est loin d'aimer les théories du chantre d'Yseult. Cela est vrai, et je le sais plus que tout autre, mais, — et c'est une preuve frappante de la puissante influence que Wagner a exercée et exercera encore sur les musiciens

contemporains, — malgré tout, malgré ses vives répugnances pour celui qui avait traité sa musique, — injustement, avouons-le, — de musique de lorette, Gounod, dans ses dernières œuvres religieuses, est arrivé à adopter l'un des principaux préceptes de la théorie wagnérienne.

Rédemption possède un *Leitmotiv* des plus caractéristiques : celui de l'*Homme-Dieu Rédempteur*. Cette mélodie typique revient, de l'aveu de l'auteur lui-même, jusqu'à neuf fois dans la partition. Il serait plus juste de dire qu'elle apparaît dans neuf des principales situations de l'œuvre, car, en réalité, elle est employée plus souvent.

Il est impossible de nier l'emploi constant de ce thème. D'ailleurs, Gounod a parfaitement avoué son intention de caractériser le Christ et sa mission terrestre par cette phrase pleine de tendresse.

Le compositeur, en tête de sa partition, a placé un fort curieux commentaire que je recommande à ceux qui se moquent des notices explicatives publiées en Allemagne sur les chefs-d'œuvre de Richard Wagner. Ils y liront qu'un espace de tierce exprime que le Christ a triomphé de la mort. L'auteur de *Parsifal* s'est contenté, et avec raison, de caractériser des personnages, des sentiments des situations, des choses, par des mélodies expressives ou des harmonies facilement reconnaissables, mais il n'a jamais songé, je crois, à faire exprimer par des intervalles une idée quelconque. Gounod, en cela, l'a dépassé !

Dans *Mors et Vita*, les *Leitmotive*, que Gounod appelle des formes, ce qui, — soit dit en passant — ne signifie rien, règnent absolument en maîtres. Deux, surtout, dominant dans cette œuvre : ce sont ceux de la *Terreur* et des *Larmes*.

J'ai eu la patience de compter combien de fois ces deux *Leitmotive* reviennent dans la partition. Celui de la *Terreur* apparaît environ quarante fois, celui des *Larmes* trente-sept. Il est vrai que ce dernier est à double fin, car, lorsqu'il est employé dans une tonalité majeure, il devient le motif des *Consolations* et des *Joies*. C'est un peu subtil.

C'est dans l'*Epilogue* de la première partie, — page d'une grande beauté, — que ces deux thèmes atteignent leur point culminant. Ce morceau est entièrement construit sur eux.

La partition de *Mors et Vita* contient encore d'autres motifs typiques. La *Félicité des bienheureux* et le *Réveil des morts* sont exprimés par une phrase spéciale. Mais l'emploi de ces derniers thèmes est peu fréquent.

M. Camille Saint-Saëns n'ayant pas cru devoir signaler l'usage fait par Gounod dans *Rédemption* et dans *Mors et Vita*, du *Leitmotiv* que Wagner a été le premier à employer d'une façon raisonné et voulue, j'ai pensé qu'il n'était peut-être pas inutile d'attirer l'attention sur ce fait intéressant.

Gounod, dans une de ses dernières œuvres, s'est encore servi du thème caractéristique. En effet, toute la *Messe de J. B. de la Salle* est bâtie sur les sept notes du *Credo* liturgique : « *sol, mi, fa, mi, ré, sol, la* ». Ce thème qui revient constamment dans la messe ne peut-il pas être considéré comme un véritable *Leitmotiv*, celui de la *Foi*, par exemple ?

Il faut que les idées wagnériennes aient vraiment une force extraordinaire pour que des hommes qui leur sont entièrement opposés se laissent pénétrer par elles et arrivent à les suivre inconsciemment.

Rédemption et *Mors et Vita* ne sont pas des œuvres wagnériennes, loin de là ; quoi qu'il en soit, Gounod, en se servant comme il l'a fait du *Leitmotiv* a rendu un hommage, involontaire sans doute, mais qui n'en a pas moins une réelle portée, au puissant génie à qui l'art musical doit l'*Anneau du Nibelung*, les *Maîtres Chanteurs* et *Parsifal*.





LES IMPRESSIONS D'ITALIE

De Gustave CHARPENTIER

Cette partition est la première œuvre de l'auteur de *Louise*. Il l'écrivit à la Villa Médicis, pendant le séjour qu'il y fit, comme prix de Rome, et ce fut son *envoi* à l'Institut. Cette composition d'un débutant qui s'affirmait, du premier coup, comme un maître, attira aussitôt l'attention des musiciens. Et quand M. Colonne la joua à ses concerts, elle conquist, non moins vite, les suffrages du public charmé par sa jolie couleur, la clarté de ses idées mélodiques et la franchise de ses rythmes.

Les *Impressions d'Italie* se divisent en cinq parties, qui forment, chacune, comme un tableau aux touches vives et chaudes, rappelant avec une intensité puissante, les coins de paysage qui séduisirent le jeune musicien, alors qu'il errait dans la campagne romaine ou sur les quais de Naples.

Le premier morceau intitulé : *Sérénade*, évoque les claires nuits d'été italiennes, à l'heure où les garçons s'en vont chanter sous les fenêtres des jeunes filles. Le thème principal, exposé à vide par les violoncelles, est tout à fait charmant dans son allure décidée, légèrement provocante. Cependant, au bout de quelques mesures, en un mouvement plus lent, il se fait plus tendre, plus persuasif et, par l'altération de quelques notes, il revêt même une légère teinte mélancolique qu'il ne conserve pas longtemps, d'ailleurs. Un autre motif apparaît alors, confié au violoncelle solo sur un enveloppant accompagnement. Il passe ensuite à divers instruments, traité de la façon la plus délicate dans un développement intéressant. Mais les galants s'éloignent. Pourtant, l'un d'eux, attardé, fait encore retentir la campagne endormie du bruit de sa chanson qui décroît et meurt peu à peu. C'est l'alto solo, placé dans la coulisse, qui déroule, cette fois, la mélodie primitive, tandis que les violoncelles divisés, auxquels la harpe joint sa sonorité cristalline, l'accompagnent discrètement. A un moment, le roulement d'une timbale voilée ajoute comme une note sombre de tristesse. Tout cela est exquis.

A la Fontaine, tel est le titre du second numéro. J'imagine que M. Charpentier a dû écrire cette page adorable à Arricia ou à Genzano, dans ce poétique et impressionnant décor des monts Albains et du lac de Nemi, alors que les belles filles s'en vont puiser cette eau fraîche et délicieuse, dont, après bien des années, j'ai conservé le souvenir de la saveur. La phrase de hautbois, avec sa réponse de violons et de violoncelles, par laquelle débute le morceau, est délicieuse. Un autre thème d'une grande élégance, est chanté m. 29, 30, 31, 32, par le hautbois, le cor anglais, la clarinette et le basson. Ce numéro est le plus court de l'œuvre ; ce n'est pas le moins beau.

La troisième partie, *A Mules*, est des plus pittoresques. M. Charpentier y a noté, avec une extrême habileté, les sensations éprouvées pendant une excursion à travers les monts Albains et les montagnes de la Sabine. L'imitation du trot de la mule par les timbales, les violons, les altos et les violoncelles, accompagne le joyeux chant du guide qui s'envole lancé d'abord par les hautbois et le saxophone soprano pour être repris, plus loin, par les mêmes instruments auxquels s'ajoutent les flûtes et les clarinettes. Le cor, les bassons, les violoncelles exposent ensuite une agréable phrase à l'accompagnement de laquelle, au milieu des dessins imitatifs des flûtes, des clarinettes et des violons, les grelots jettent leur argentine gaieté.

La chanson du muletier s'éloigne, puis, donnant bien l'impression du calme de la nature qui s'endort, les flûtes soupirent de placides tierces. Deux cors répondent aux flûtes, en sons ouverts d'abord, en sons bouchés ensuite comme un écho lointain. Aux violoncelles et au basson passe maintenant un chant plein de tristesse, puis les flûtes, de plus en plus pianissimo, égrènent encore leurs tierces, encadrant, cette fois, deux retours d'un fragment de la chanson de route du guide.

Sur les Cimes, est, peut-être, la meilleure partie de l'œuvre. Ce numéro est d'une intense poésie, d'une beauté achevée et complète. Tous ceux qui aiment la montagne, qui ont respiré, à pleins poumons, l'air embaumé et pur des sommets, qui connaissent cette joie unique des vastes horizons découverts après une ascension pénible, qui ont, vers midi, lorsque dans les vallées, les cloches des hameaux sonnent l'*Angelus*, déposé le bâton et le sac, éprouveront à l'audition de ce morceau une impression profonde qui leur rappellera les sensations inoubliables si bien décrites par Edouard Rod dans *La Haut*.

Pendant que le murmure des flûtes, des clarinettes et de la harpe, sur de longues tenues du quatuor, passent comme une brise légère, apportant le son d'une cloche lointaine imité par le cor, les altos et les violoncelles chantent une phrase d'une superbe expression. Puis, *fortissimo*, les trompettes, les harpes, les violons et les altos lancent un thème enthousiaste, cri d'admiration du voyageur devant les beautés qui se dévoilent à lui. Ce

motif reparait plusieurs fois, de plus en plus vibrant. Les sonorités croissent. De nouveaux thèmes s'affirment, alternant avec les précédents. Mais tout finit par s'apaiser. Le calme majestueux et souverain des hautes cimes règne seul en maître... Tout là-bas, pourtant, vibrent encore, légers, quelques sons de cloches, imités par le cor et la harpe. Dans cette partie, certain motif (m. 124, 125, 126), laisse déjà pressentir *Louise*.

Le cinquième et dernier numéro, *Napoli*, est de beaucoup le plus important de cette suite symphonique. C'est aussi celui qui porte le plus sur le public par sa verve endiablée, son coloris éclatant, son entrain et sa belle humeur. La joie, la gaieté napolitaine ; la vie extérieure, frivole, insouciant de la ville de la *Camorra* et des *lazzaroni* ; tout le brouhaha de la rue de Tolède ou de Santa-Lucia un soir de fête, quand, partout, s'élèvent les cris et les chansons ; le bruit des musiques militaires qui font retentir les places des éclats de leurs cuivres ; les amoureuses paroles murmurées à l'oreille des femmes ; le pétilllement des fusées qui grimpent dans le bleu profond de la nuit étoilée, tandis que, là-bas, au sommet du Vésuve, monte, menace perpétuelle, une fumée teintée de reflets sanglants ; tout Naples enfin, est symbolisé dans cette dernière partie, dont les vulgarités voulues sont sauvées par la maîtrise avec laquelle elles sont amenées dans une trame symphonique très serrée et toujours intéressante. Je n'entrerais pas dans l'analyse de ce fragment que, seule, l'audition permet de bien apprécier. Je signalerai, toutefois, le brillant motif lancé par les trompettes et les trombones (m. 122 et suiv.), qui revient souvent ensuite à différents instruments, et le beau solo de violoncelle dans lequel se trouve enchâssé un rappel du motif initial de la *Sérénade*. *Napoli*, par son éclat, par sa truculence rythmique et mélodique, n'est pas sans analogie avec l'*Espana* de Chabrier. Ces deux compositions sont de la même famille.

M. Gustave Charpentier est un musicien épris de la vie et du grand air, un amoureux des foules, un coloriste de premier ordre. Toutes ces qualités, que ses œuvres suivantes ne firent qu'affirmer davantage, on les trouve déjà dans sa partition de début. « *Impressions* » est bien le titre qu'il fallait à cette suite d'orchestre où, — la quatrième partie, *Sur les Cimes*, exceptée, — le caractère extérieur des êtres et des choses est exprimé de préférence aux états d'âme des premiers ou aux pensées que peuvent suggérer les secondes. Mais si les idées semblent parfois manquer de profondeur, elles sont exposées d'une façon si remarquable, développées avec une telle habileté, traitées avec un art si personnel et un si beau dédain des roueries du métier, que l'on ne résiste pas au charme d'une œuvre qui restera comme l'une des productions symphoniques les plus sincères, les plus captivantes de l'Ecole française, à côté d'*Espana*, que je rappelais tout à l'heure, et de l'*Arlésienne*.





TABLE

Préface et Avertissement.....	I
-------------------------------	---

LES ETAPES D'UNE AGONIE

Andante funèbre.....	3
Le Roi de Lahore.....	7
Henri VIII.....	13
Hérodiade.....	23
Le Cid.....	31
Patrie.....	39
Ascanio.....	45

VERS LES GRANDS CLASSIQUES

Orphée.....	57
Iphigénie en Tauride.....	63
Joseph.....	77

FAUX CHEFS-D'ŒUVRE ET PARTITIONS D'OCCASION

Mignon.....	91
Hamlet.....	97
Lakmé.....	103
Cavalliera Rusticana.....	109
Thaïs.....	113
Sapho.....	121
Messaline.....	129
Cendrillon.....	137
Paillasse.....	143

LIEDER CONTEMPORAINS

Les Chansons de Miarka, d'Alexandre Georges.....	151
Poèmes russes, de Camille Erlanger.....	155
Quatre Poèmes, de J.-G. Ropartz.....	159
Poèmes, de Guillaume Lekeu.....	161
Proses lyriques, de Claude Debussy.....	163

AUTOGRAPHES DE MUSICIENS

Lettres de Gluck.....	169
— Mozart.....	172
— Beethoven.....	174
— Grétry.....	174
— Païsiello.....	175
— Spontini.....	175
— Boieldieu.....	177

Lettres de Cherubini	177
— Paër	177
— Weber	178
— Rossini	180
— Wagner	180
— Liszt	181
— Gounod	182
— Thomas	183
— Carvalho	183

ETUDES WAGNÉRIENNES

Trois préludes : (Lohengrin — Tristan et Ysolde — Parsifal)	187
L'Enchantement du Vendredi-Saint	191
<i>Marche funèbre de Siegfried</i>	193
<i>Le Vingtenaire de l'Anneau du Nibelung</i>	195
La Walkyrie	207

A TRAVERS L'ECOLE FRANCAISE

<i>La première partition de Mireille</i>	221
Djamileh	227
Sigurd	231
Manon	245
Hamlet, d'Hignard	255
Le Roi d'Ys	263
Salammbô	269
Thamara	277
Werther	281
Phryné	289
Evangeline	293
Louise	299
Le Juif Polonais	315
Les Barbares	329
Griselidis	341
Le Jongleur de Notre-Dame	341
La Reine Fiammette	347
La Fille de Roland	359
Le Fils de l'Etoile	375
Miarka	401

PARTITIONS ÉTRANGÈRES

Méphistophélès	409
Princesse d'Auberge	419
La Vie de Bohême	431
L'Apollonide	443
La Fiancée de la Mer	451

ÇA ET LA

Une Visite à Verdi	465
Gounod disciple de Wagner	469
Les Impressions d'Italie, de Gustave Charpentier	473
Table	477



*Achevé d'imprimer par F. SALIÈRES,
Imprimeur à Nantes, 12, Rue Santeuil,
le 10 Août 1906.*

